STORIA DELL'ARTE.

Digitized by Google

Digitized by Google

G. LIPPARINI.

STORIA DELL'ARTE

CON PREFAZIONE

DI

ENRICO PANZACCHI.

190 ILLUSTRAZIONI.

FIRENZE,
G. BARBÈRA, EDITORE.
1902.

Digitized by Google

Compiute le formalità prescritte dalla Legge, i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati.

Digitized by Google

709
L364s

M. SEXTON

PREFAZIONE.

Questo volume si differenzia da altri somiglianti per l'indole e per la misura della materia trattata, perchè l'autore e l'editore si propongono di dotare con esso di un testo utile le scuole di letteratura; e se l'effetto corrisponda, come a me sembra, alle loro intenzioni, questo volume verrà a soddisfare a un bisogno grave e a un difetto vecchio del nostro insegnamento secondario.

Nelle nostre scuole, ove tante cose si vogliono insegnare, la storia dell'arte non ha ancora il posto che le spetta.

Il fatto, per quanto inverosimile, è pur troppo vero: in questa nostra Italia ove fino dal Cinquecento messer Baldassarre Castiglione attestava l'insegnamento della pittura essere necessario alla compita educazione di un gentiluomo, si continua a tener fuori da quegli studi, che erano chiamati umani, non solo ogni esercizio disciplinato, ma anche ogni ordine di nozioni teoriche e storiche, che abbiano una stretta attinenza con le arti del disegno!

JUN 6 '38
907007
Digitized by Google

È necessario aggiungere che questa grave lacuna nelle nostre scuole stette a significare un più profondo e lamentabile distacco tra le belle arti nostre e la nostra cultura universale; onde le prime andarono di mano in mano impoverendosi della loro vigoria ideale primitiva e furono sempre più lasciate andare da sole verso la pratica frettolosa e mediocre, verso la maniera e verso il mestiere.

Leggete, con questa avvertenza, i molti trattati di materia artistica che abbondavano già in Italia sulla fine del secolo XVI; e vi convincerete che non c' è quasi bisogno di rintracciare in altri motivi le cause del decadimento. Volgetevi ai letterati più in credito a questa istessa epoca; e vedrete che l' allontanarsi della nostra letteratura da ogni famigliarità e da ogni interessamento artistico propriamente detto, non fu tra le ultime ragioni che la distolsero dalle vie del naturale e la isolarono dalla vita della nazione. Quanta differenza con l' aurea età che precedette! Artisti, umanisti, poeti respiravano, per così dire, in un medesimo ambiente vitale. In ogni loro studio e in ogni loro sforzo, per poco che fosse elevato ed intenso, si sentiva la salubre contiguità con la grande vita artistica italiana e uno scambio spontaneo di energie e di ispirazioni. Senza risalire alla fraternità artistica di Dante e di Giotto, come disgiungere, per esempio, l' opera del Mantegna, del Botticelli e dei migliori quattrocentisti dalla poesia del Sannazzaro e del Poliziano? L'Ariosto,

Digitized by Google

il Castiglione, il Berni, l'Aretino, il Caro, il Varchi richiamavano ognuno qualche immortale artista contemporaneo, per la stessa ragione che la vita e le fatiche di questi ultimi non si potrebbero conoscere a fondo, se non si notassero e si intendessero anche le correnti di vita ideale che a quelli in vario modo li tenevano congiunti. Sul confine dei due campi gloriosi si vedevano sorgere degli spiriti giganti come Leonardo e Michelangelo, ad attestare non solo la divina fratellanza, ma la continuità e la fusione delle due colture....

***

In questa separazione degli studi letterari da ogni buon sapore di coltura artistica, l'Italia doveva poi superare le altre nazioni; e le superò disgraziatamente così nella sostanza come nella durata.

Tutto quel moto intellettuale e più specialmente estetico, che occupò le più colte nazioni europee nella seconda metà del secolo XVIII e nella prima metà del secolo XIX (e che si volle rimpiccolire col nome di romanticismo), espresse in sostanza il bisogno dello spirito moderno di ricostituire la grande unità della nostra cultura: e d'ogni parte gli studi furono rivolti a dimostrare che da una sola e identica scaturigine venivano le belle lettere e le belle arti; o meglio a dimostrare che di arti, in sostanza, non ve n'era che una, come uno è l'incentivo alla manifestazione della bellezza nelle molteplici attività dello spirito

Digitized by Google

umano. A questo punto miravano tutti: i filosofi da Giambattista Vico a Emanuele Kant: i letterati e i moralisti, come l'Herder, l'Home, il Lessing, lo Schiller, il Gœthe, l'Algarotti: gli eruditi e gli storici, come il Winkelmann, e il Visconti. Anche gli artisti più eletti sentirono la potenza di questo moto d'instaurazione artistica universale; ed entrarono a collaborarvi con idee talvolta originali e ardite. Basterà ricordare i due pittori inglesi Reynold e Hogarth; e Raffaele Mengs e il nostro Milizia, che in fatto di libertà intellettuale applicata alla critica artistica non la cedeva al Diderot.

Quale movimento di idee e che ardore di polemiche! Ma quando cerchiamo nella letteratura italiana di quel tempo, noi, con nostra ingrata sorpresa, troviamo ancora il campo chiuso e una pace strana e una più strana indifferenza. Fiorisce in Italia una pleiade di scrittori pei quali, al dire di Cesare Balbo, bisogna risalire in pieno secolo XVI per trovare dei confronti degni; ma certo nè l'Alfieri, nè il Parini, nè il Monti, nè il Foscolo si sentivano in questo somiglianti ai loro grandi fratelli cinquecentisti. La vasta e complessa questione artistica che agitava l'intera Europa, essi o la ignorarono affatto, o non la curarono o la toccarono appena per incidente o se n'avvidero troppo tardi. Vi rimase quasi estraneo perfino Alessandro Manzoni, vale a dire lo spirito artisticamente più aperto, più comprensivo e più libero del suo tempo; e con lui quei suoi bravi amici del *Conciliatore,* che pure in ogni cosa

Digitized by Google

si dimostravano così volonterosi « modernisti ». Parve a loro che bastasse il considerare la letteratura nella sua relazione col genio e con la storia dei diversi popoli; ma la intera e profonda solidarietà di tutta la cultura letteraria e artistica o troppo debolmente intesero o non intesero affatto. Questo difetto non fu evitato nè anche dal bel gruppo geniale di filosofi che ebbe in quel tempo l'Italia; non lo evitarono il Galuppi, il Rosmini; non l'evitarono nemmeno Vincenzo Gioberti e Terenzio Mamiani, che pure avrebbero posseduto all'uopo qualità felicissime d'ingegno e di gusto.

Giustizia vuole che una eccezione almeno si faccia per Pietro Giordani, il quale (forse per l'ufficio da lui assunto nel 1808 presso una insigne scuola di belle arti) non solo studiò le notevoli affinità della letteratura con le arti del disegno e con la musica, ma seppe anche significarle e illustrarle con la sua prosa potente; e le opere del Canova, del Tenerani, del Camuccini, parvero spesso emulate di evidenza e di grazia nelle pagine dello scrittore piacentino. L'esempio del Giordani non fu senza frutto; e qualche bel nome potè poi aggiungersi al suo; ma rimasero sempre un piccolo stuolo di eccezione.

***

Guarirono poi le lettere e i letterati italiani di tutto quel loro indifferentismo artistico. Ma tale guarigione non potrebbe essere motivo di grande

Digitized by Google

compiacimento, ove si considerasse che piuttosto che passare dalla ignoranza allo studio e dalla incuria al nobile amore, si contentarono i più di trascorrere con repentina audacia dal silenzio alle chiacchiere. E quanto si chiacchierò e quanto si chiacchiera ora d'arte in Italia, massime sopra i giornali! Le vecchie proporzioni anzi parmi che siensi quasi invertite; poichè, mentre i così detti scrittori d'arte quarant'anni fa erano in piccola proporzione rispetto a quelli che trattavano di poesia, di storia e di letteratura in genere, ora questi forse sono in numero assai minore rispetto a quelli. Perchè? Forse perchè ai nostri letterati giornalisti parrà alquanto meno rischioso il discorrere di materie, le quali, si voglia o no, rivestendo un più ristretto carattere professionale, sono meno accessibili alla critica dei lettori.... E preferiscono di parlare al pubblico di pittura e d'architettura, di monumenti antichi e di esposizioni contemporanee.

Ma non importa. Con tutti i suoi eccessi e i suoi errori, e perfino con le sue improntitudini, io preferisco tale attività all'inerzia e tale chiasso al silenzio morto di un tempo non lontano. Tutto questo è bene una testimonianza che l'amore della cultura estetica è rientrato nello spirito degli Italiani. Testimonianza deficiente e scomposta; d'accordo. E adoperiamoci dunque ad emendarla e a integrarla nei modi che richiede la civiltà di un popolo come il nostro, il quale in tutti i rami della sua istruzione, e specialmente in questo, non può nè vuole adagiarsi rassegnato alla inferiorità.

Digitized by Google

E di tutti i modi il più razionale insieme e il più efficace sarà sempre quest'uno: cominciare dalla scuola; e fra tutti i cominciamenti scolastici quello della storia artistica si presenta come il più ovvio e più opportuno.

So che la introduzione ne' nostri Istituti secondari dell'insegnamento della storia artistica ha sollevate obbiezioni: la prima e la più forte è che con essa si vanno ad aumentare i programmi scolastici, già tanto ponderosi! Ma questo non può essere un ostacolo insuperabile che per coloro (e dove sono?) che credessero alla sacra intangibilità dei nostri attuali programmi. Se modificazioni dovranno aver luogo, è certo che la materia destinata a approfittarne dovrà essere questa, la quale possiede, oltre la sua indiscutibile utilità, il pregio di essere volentieri accettata dagli spiriti giovanili, anche per certa sua intrinseca amabilità, che tutti intuiscono e a cui tutti si arrendono volentieri. E chi se ne voglia convincere non ha che da osservare a quanto è accaduto in quest'ultimo biennio scolastico. I vecchi programmi seguono, pur troppo, ad essere, su per giù, immutati; ma lo studio della storia artistica s'è andato introducendo in qualcuna delle nostre scuole secondarie più reputate, e dovunque gli è stato fatto buon viso e potè fare la sua buona prova. Quando una bella donna si presenta a una riunione, ancorchè l'ambiente sia affollato, trova sempre chi gli fa largo e tutti l'accolgono volentieri.

Ora io dovrei forse parlare un po' diffusamente

Digitized by Google

di questo Manuale; e non mi mancherebbe materia di lodare il valoroso giovane che l'ha composto; specialmente di lodarlo per il modo con cui egli ha messo in evidenza il continuato vigore di creazione e di genialità che lo spirito italiano seppe diversamente ma sempre intensamente manifestare nei diversi periodi dell'arte sua, non esclusi quelli che troppo sono ora negletti e troppo appaiono censurati e quasi disdegnati da certi critici, pei quali la nostra bellissima storia artistica dovrebbe apparire nell'aspetto di un corpo mutilato.

Ma, s'io mi sentissi di tanto autorevole, preferirei di ammonire i lettori sulle grandi difficoltà a riunire in un giusto volume scolastico tanta mole e varietà di fatti e di giudizi, riguardanti un sì lungo decorso di civiltà e circostanze storiche tanto diverse: preferirei anche di ammonire i maestri, che vorranno servirsi di questo Manuale e i giovani che lo leggeranno, che noi italiani abbiamo intorno a noi e sotto i nostri occhi i grandi documenti della nostra grande storia artistica; e che in Italia il principale ufficio di un simile libro e il suo miglior trionfo dovrebbero consistere nell'invogliarci ad amarli, quei documenti, e a studiarli e a difenderli dall'incuria, dalla ignoranza e dalla saccenteria straniera e paesana.

Enrico Panzacchi.

Digitized by Google

Libro Primo.

L'ARTE ANTICA.

Digitized by Google

Digitized by Google

INTRODUZIONE.

Le origini dell'arte si perdono nel buio dei tempi. A pena l'uomo cominciò ad essere meno servo delle necessità materiali, a pena egli potè qualche volta far libero uso della propria intelligenza e volgere lo sguardo a qualche cosa di superiore, l'arte incominciò a svolgersi e a divenire alla sua volta una delle più pure e belle necessità della vita umana. Informe da prima, rude e primitiva come gli uomini in mezzo ai quali essa nasceva, l'arte segue lentamente il corso dei secoli e della civiltà, fino ad esprimere in forma tangibile le qualità essenziali dei vari popoli, e ad essere il più prezioso ausilio della letteratura e della storia nello studio dei grandi fatti che hanno nei secoli commosso ed agitato il mondo.

La storia dell'arte ricerca e descrive il corso delle varie arti, e spiega il perchè delle grandi evoluzioni successive che in esse si producono. Questo studio è lo studio stesso della civiltà. Ogni monumento infatti porta impressi i segni del tempo che lo generò. Qualsiasi mediocre conoscitore d'arte distingue una statua greca da una statua egizia; e chi abbia vagato un poco per i musei, non confonde una scultura del tempo di Fidia con una del tempo di Lisippo, o una pittura di Giotto con un quadro di Raffaello. Poichè l'arte è il più nobile linguaggio che l'uomo abbia trovato: linguaggio universale che parla egualmente a tutti e commuove, dando quella specie di commozione che si suole appunto chiamare *artistica*.

L'opera d'arte, quando sia veramente tale, deve rivelare non solo l'indole speciale dell'artista, ma anche quella del popolo in mezzo a cui l'artista è nato. Dunque i suoi

Digitized by Google

caratteri principali sono di due specie. Gli uni sono frutto della libera attività dell'artefice; gli altri sono lo specchio della vita dei tempi, delle idee generali predominanti, dei costumi, del clima, dell'aria, del cielo, delle foreste.

Lo storico dell'arte non deve limitarsi ad un catalogo o ad una cronologia di opere e di artisti. Poichè presso tutti i popoli l'arte comincia con una specie d'infanzia, poi a poco a poco giunge a quella perfetta maturità che prepara l'inevitabile decadenza: è necessario seguire questo corso, questa salita, e questa discesa: indicarne le ragioni: trar fuori dal viluppo dei fatti quelli più significativi ed essenziali: mostrare, insomma, dell'opera d'arte la *necessità* e la *umanità*.

Noi non cominceremo la nostra trattazione dalle epoche preistoriche. Se i monumenti abbondassero, sarebbe utile e curioso vedere come dal tumulo primitivo si sia giunti al Partenone e alle cattedrali gotiche; come dalle rozze e semplicissime ornamentazioni delle armi di selce e di bronzo, dalle prime figure di uomini e di animali incise e scolpite sul manico dei pugnali e delle scuri, si sia arrivati ai bassorilievi dei templi greci e al Mosè. Ma questo studio non potrebbe esser condotto con sicurezza. Noi siamo ancora all'oscuro di troppe cose. Contentiamoci pertanto di studiar l'arte dei popoli civili a cominciare dalla più remota antichità.

Così studieremo nella prima parte di questa opera *l'arte antica*, comprendendo in questo termine la storia delle manifestazioni artistiche di quei popoli i quali nei tempi antichi ebbero civiltà fiorenti che si svolsero intorno al bacino del Mediterraneo. Egiziani, Assiri, Babilonesi, Persiani, Fenici, Ebrei, Greci, Etruschi, Romani sono i popoli che ebbero o coltivarono allora una vera e propria arte. Anzi, toccò ad uno di essi, al popolo greco, di condurla al suo più alto grado e di creare quel tipo che si è convenuto di chiamare *classico*. Questi popoli, congiunti fra loro dalla vicinanza delle terre e dal mare comune, esercitarono gli uni sugli altri un influsso che avremo occasione di chiarir meglio più avanti nel corso di questo primo libro; il quale va dall'anno 4000 circa a. C., fino alla caduta dell'Impero d'Occidente.

Digitized by Google

Capitolo Primo.

L'ARTE NELL'ANTICO ORIENTE.

§ 1. — L'arte egiziana.

Cinquemila anni prima di Cristo, Mene fonda il regno d'Egitto. Fin da quel tempo, come dimostrano i monumenti, un popolo fornito di civiltà viveva nella valle del Nilo. L'Egitto, secondo la nota sentenza di Erodoto, è un dono del Nilo. Questo grande fiume, crescendo regolarmente ogni anno nella stagione delle pioggie, feconda con il suo limo le due lunghe striscie di terra che gli stanno ai lati. Ma queste inondazioni dovevano essere corrette dall'uomo, affinchè le acque fossero giustamente ripartite: donde la necessità di stabilir dighe e canali, e un primo impulso alle grandi costruzioni e al progresso dell'ingegneria.

Lungo le rive del fiume abita un popolo che per quaranta secoli appare sempre lo stesso, assorto nel pensiero della vita interiore e del di là. Il potere supremo è diviso fra il re e i sacerdoti. Il primo ha la sovranità; i secondi, padroni della religione, delle arti, delle scienze, aiutati da un cerimoniale immutabile e avviluppato, la regolano e talora la impediscono. Tutta l'arte egiziana, fatte poche eccezioni, è manifestazione del potere del re, o di quello dei sacerdoti, o dell'uno e dell'altro insieme.

Questo popolo di agricoltori, che talvolta divengono anche guerrieri, ha un intelletto solido e profondo ma poco agile. Le scoperte recenti gli hanno tolto gran parte di quel mistero per il quale ognuno poteva figurarsi gli antichi Egiziani immobili e muti come le loro Sfingi. Immobile fu la loro civiltà; immobile anche fu, dopo alcuni secoli di vita, la loro arte. Ma essi godevano, come noi,

Digitized by Google

di una vita libera e varia. Le pitture e i bassorilievi ci mostrano una razza di uomini smilzi e svelti; forti, ma privi di grasso; con le ossa visibili sotto la pelle, non per malattia ma per natura. Le gambe e le braccia sono lunghe e sottili. Il volto ha le caratteristiche dei popoli semitici. I monumenti figurati ce li mostrano spesso intenti alle loro occupazioni giornaliere, alla falciatura del grano o all'aratura dei campi. Le loro canzoni, lette nei papiri o nella pietra scolpita, ci mostrano un popolo insieme fantastico e sensuale che amava l'amore e i piaceri della vita, e mescolava alle sue gioie e ai suoi dolori il pensiero del di là, e di quello che attende le anime dopo la morte. Le peregrinazioni del defunto, il quale doveva purificarsi con mille prove prima di confondersi e di annientarsi nella maestà di Osiride, sono rappresentate nei *libri dei morti*, rotoli di papiro che accompagnavano le mummie.

Questo pensiero di ciò che deve accadere dopo la morte informa di sè e determina tutte le manifestazioni dell'arte egiziana, siano esse destinate a glorificare il re o gli dei, o ad accompagnare nel sepolcro un mercante od un agricoltore. Noi non troviamo altro che templi e sepolcri; e la pittura e la scultura non hanno altro ufficio che di adornarli. Ora, in un paese soggetto alla doppia tirannia del re e dei sacerdoti, non era possibile la libera attività dell'individuo. Donde un'arte sempre uguale a sè stessa: un'arte che dopo alcuni tentativi di realismo, come vedremo, si arrestò nel suo cammino: un'arte che fu piena e chiara espressione dell'indole del suo popolo, ma a cui mancò il soffio del libero ingegno creatore.

I popoli dell'antico Oriente non eran fatti, del resto, per giungere a quella armonia del concetto e della forma, che fu la maggior vittoria della razza ellenica. In essi, il pensiero non trova modo di accordarsi con la materia. Non ancora ben chiaro, in gran parte confuso ed oscuro, esso tende naturalmente al grandioso e all'enorme. Invece, il tempio greco è, in confronto degli edifici egizi ed assiri, piccolo e modesto: ma l'idea è contemperata con la forma, ed il tutto è perfetto. Gli Egiziani, più ancora degli Assiri, avrebbero potuto far correre un grande cammino all'arte. Un popolo che fino dalle sue origini, quando l'Europa

Digitized by Google

meridionale, la Grecia e Roma, erano abitate da popoli barbari, fabbricava statue come lo *Scriba* del Louvre, nella quale lo studio del vero non potrebbe essere più accurato e più efficace, avrebbe dovuto generare un'arte più viva e più vicina alla classica. Ma non potè; e le ragioni si sono accennate sopra.

Scriba egiziano. (Louvre.) *B.*

Così, quando l'Egiziano vuole essere grande, non riesce spesso ad altro che al mostruoso. Egli ha la nozione del grandioso; ma gli manca quella del sublime. Nella rappresentazione del carattere divino, dove non bastano più le grandi proporzioni delle figure, egli è, per noi, puerile e grottesco. Non avendo mezzi propri di espressione, l'artista ricorre al simbolo e rappresenta gli dei con una mescolanza

Digitized by Google

mostruosa di membra umane e ferine. Hathor ha testa di vacca, Thot d'ibis, Anubis di sciacallo, Râ di sparviero.

Le figure, qualsisia la loro azione, danno raramente l'illusione del moto. Un uomo in corsa vi darà l'impressione che le sue gambe debbano sempre restar sollevate in quella medesima posizione, senza scendere o più oltre salire. Questi corpi sono senza anima. E pure pochi popoli hanno impresso nella loro arte così sinceramente la loro intima natura. Vediamo ora lo svolgimento storico dell'arte egiziana e i suoi monumenti più importanti.

La storia dell'Egitto comprende quattro grandi periodi: 1° Periodo memfitico (dalla I alla X dinastia). 2° Periodo tebano (XI-XX). 3° Periodo saitico (XXI-XXVI). 4° Periodo ellenico. Le prime tre dinastie sono oscure. La quarta segna il principio della grande civiltà della Sfinge e delle Piramidi. La potenza dei Faraoni cresce ancora sotto la dodicesima dinastia. Gli Hyksos o Pastori, duemila e dugento anni prima di Cristo, invasero il regno e costrinsero i Faraoni a ritirarsi nell'alto Egitto. Ma, dopo cinque secoli, essi furono cacciati da Seti I (1703 a. C.), che costruì la sala di Karnak e mise in comunicazione il Nilo col mar Rosso. Il favoloso Sesostri, Ramsete II, portò la potenza dell'Egitto al suo più alto grado, giunse in Asia fino al Gange, in Europa sino al Danubio, elevò monumenti innumerevoli. Poi, comincia la decadenza, invano combattuta da Psammetico (650 a. C.). L'Egitto fu preda a volta a volta dei Persiani, dei Greci e dei Romani. Ma la sua civiltà rimase intatta e immutata. La cultura greca e latina le si svolsero accanto senza recarle mutamenti veri e propri.

L'architettura. — La ricerca del grandioso si mostra già nei più antichi monumenti del primo periodo. Le piramidi d'Egitto sono troppo note, perchè sia il caso di descriverle a lungo. Da quelle immense che si elevano presso alla Sfinge nel deserto, a quelle piccolissime, tagliate in un sol blocco di pietra, che accompagnavano le mummie nelle tombe, tutte queste piramidi non sono altro che sepolcri o imagini di sepolcri. Orientate tutte nella stessa maniera, le più importanti avevano davanti un tempietto per le cerimonie funebri. Non avevano nè porte nè finestre. Nel loro interno una piccola cella nascondeva il cadavere.

Le tre più grandi e più celebri sono quelle di Gizeh, presso il Cairo. Elevate trenta secoli prima di Cristo, esse nascondono i corpi di tre sovrani della quarta dinastia, Khoufou, Schafra,

Digitized by Google

Mencherès, o, come li dissero i Greci, Cheope, Chefrem e Micerino. Quella di Chefrem, la più antica, raggiungeva circa 138 metri di altezza. Ma quella di Cheope s'inalzava di quasi 146 metri, e chiudeva tre tombe. L'ultima, più piccola ma più elegante, era alta circa 66 metri. Oggi, la loro base è stata coperta in parte dalla sabbia; così che la loro altezza sembra di poco minore.

Anche la grande Sfinge dal corpo di leone e dalla testa di donna, tagliata in una roccia, alta 20 metri, e lunga 39, è ormai coperta in gran parte dalla sabbia. Tra le due zampe tiene un tempio di alabastro e granito. Questo misterioso colosso ha ispirato scrittori e poeti più numerosi degli anni che gli sono passati intorno senza toccarlo. Anche oggi, esso raffigura per noi la personificazione del deserto immenso e del tempo senza confine.

Intorno alle piramidi si stende la grande necropoli di Memfi. Sono tombe (*mastaba*), o ipogei, scavati nel fianco delle colline, con facciate scolpite in senso verticale nella roccia. Dalla porta si entrava in una saletta, ove, intorno alla colonna funeraria, si celebravano le sacre cerimonie; di qui si passava alla vera e propria tomba, comprendente il *serdab*, con le imagini e le statue del morto, e la cella funebre, scavata più profonda nel terreno, vero e proprio nascondiglio per il sarcofago e per la mummia. Le pareti delle sale erano coperte di pitture e di bassorilievi.

Sesourtesen I, della dodicesima dinastia, elevò duemila anni a. C. ad Eliopoli il primo grande obelisco. Siamo già nel periodo tebano. L'arte funeraria non lascia diminuire la propria importanza. Le tombe di Beni-Hassan, nell'Egitto centrale, sono importantissime per la storia dell'architettura. Esse offrono infatti il primo esempio di una architettura regolare a colonne. Queste colonne geometriche, che ricordano il tipo dorico, sono appunto chiamate *proto-doriche*. Altre ricordano la flora del luogo, e terminano con una specie di bocciuolo di loto rigonfio. Questi elementi architettonici restano poi sempre gli stessi; e tutta l'architettura egizia posteriore non fa altro che svolgerli e modificarli.

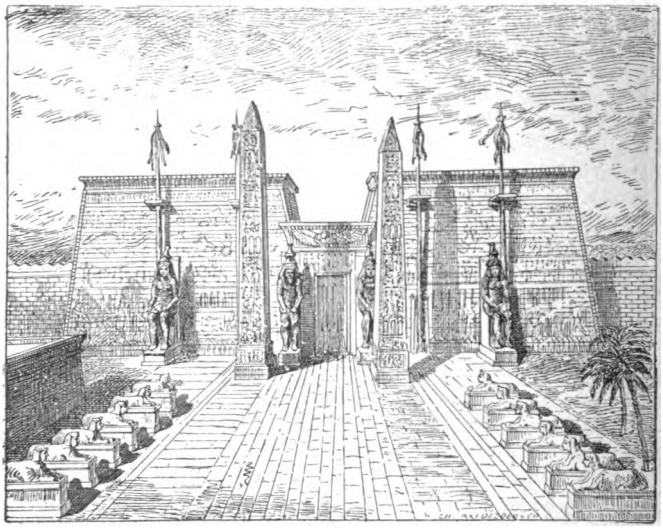
Ma il monumento che da allora acquista in Egitto la preponderanza è il tempio. Espulsi gli Hyksos, comincia per la regione la migliore èra della sua civiltà. Dalla diciottesima alla ventesima dinastia, i Faraoni profondono templi ed edifici in tutto il paese. Il tempio, regolato nella sua struttura da leggi fisse, diviene la costruzione più perfetta dell'architettura egiziana.

Il tempio è circondato da un muro rettangolare, zeppo di iscrizioni e di immagini variopinte, sul quale si apre un solo ingresso, verso il Nilo; nel mezzo è il santuario. La porta di cinta è stretta e alta, con l'architrave adorno di un sole alato. Ai lati le stanno due grandi torri piramidali, dette *piloni*. Dall'ingresso,

Digitized by Google

per un viale (*dromos*) di Sfingi si giunge alla facciata del tempio; la quale ha essa pure una porta a piloni per cui si entra in uno o più cortili seguiti da sale e salette con una celletta in cui abita il simulacro del dio. Le pareti interne, i soffitti, le colonne, sono coperti di pitture allegoriche, bizzarre di colori e di simboli.

Nella antica Tebe « dalle cento porte » i templi occupavano quasi tutti la parte orientale, donde appaiono il sole e la vita. Il tempio di Ammone a Karnak, elevato da Sesourtesen, giunse



Ricostruzione della facciata del tempio di Louqsor. *B.*

in tempi posteriori ad una superficie di 33.560 metri quadrati. La navata centrale, costruita su dodici colonne di diciannove metri, aveva ai lati una foresta di centoventidue colonne.

Il tempio di Karnak era unito a quello di Louqsor da un viale di Sfingi. Più oltre era il *Rhamessaeum,* costruito da Ramsete: uno dei più bei monumenti dell'Egitto. Un altro tempio, a Kournah, è notevole per i suoi due colossi, uno dei quali figurava Memnone, figlio dell'Aurora e condottiero degli Etiopi, cantato da Omero.

Anche l'Alto Egitto e la Nubia sono ricchi di templi e di tombe. Dell'architettura privata degli Egiziani non sono rimasti esempi. Ma pare che le loro abitazioni constassero di un cortile e di una casa di mattoni, con vari piani e una terrazza.

Digitized by Google

Il tempio egiziano è più enorme che bello. Gli mancano la semplicità, l'armonia, la giustezza delle proporzioni. I suoi architetti non crearono, come i Greci, ordini veri e propri. Le colonne, come si è veduto, sono geometriche o imitano la flora del luogo con certa varietà di forme.

La scultura e la pittura. — L'architettura egiziana aveva dato la preferenza alle pietre dure nelle sue costruzioni. Dopo avere usato in principio mattoni crudi, essa preferì i graniti di Elefantina e di Syene; e più tardi, il grès libico e i calcari. Anche la scultura usò per conseguenza materie dure: donde la poca cura dei particolari e lo studio del tutto.

La scultura, come la pittura, fu e rimase presso gli Egizi ancella dell'architettura, senza aver la forza di liberarsi e di camminare da sè. Così che dopo aver raggiunto un certo grado di perfezione, ambedue le arti plastiche si fermarono e restarono immobili per sempre.

Il periodo più importante della scultura egiziana è il più antico. Negli ipogei di Memfi si solevano porre statue di legno o di pietra, le quali non erano altro che il ritratto del morto nella sua occupazione o nella sua attitudine preferita. D'onde un realismo che non è privo di beltà. Il famoso *Scriba* del Louvre è seduto con le gambe incrociate, secondo l'uso orientale. Tiene con una mano il papiro, con l'altra lo stilo; ed ha il busto eretto e il volto sollevato, come per aspettare la parola di colui che detta, o per afferrare un pensiero da fermar su la carta. In questa e in altre statue del genere (come i *Sacerdoti* del Louvre, il *re Chefrem* del museo del Cairo, il pubblico ufficiale *Ra-em-Ke* del museo di Boulaq), si nota la ricerca del carattere e la cura di quei particolari che servono a farlo meglio risaltare. La fattura è spesso trascurata, ma piena di efficacia e di vita.

Dopo questi primi saggi, l'arte si arresta, divien rigida e immobile. Obbligata alla austerità dall'architettura, al simbolo dalla religione, oppressa da questo doppio giogo, essa diviene un semplice strumento e una pura ornamentazione. Le sue figure sono inerti. Nulla in esse dà l'impressione della vita e del moto. Essa rappresenta all'immaginazione, non dice nulla al senso e al cuore. Per una legge storica inevitabile, essa mostra chiaramente i caratteri principali della razza: ma il suo ufficio ideale non va più in là.

Quasi tutte le sculture a pieno rilievo sono colossali. Ma il genere più importante dell'arte egiziana è il bassorilievo, fissato fin dalla più lontana antichità nelle sue leggi e ne' suoi modi di espressione, destinato a fermare su la pietra una vera e propria cronaca della vita dei tempi: scene della storia na-

Digitized by Google

zionale, geste eroiche dei re, cerimonie religiose, misteri teogonici, occupazioni della vita privata, del commercio, dell'agricoltura, peregrinazioni dell'anima dopo morte. Queste figurette, in

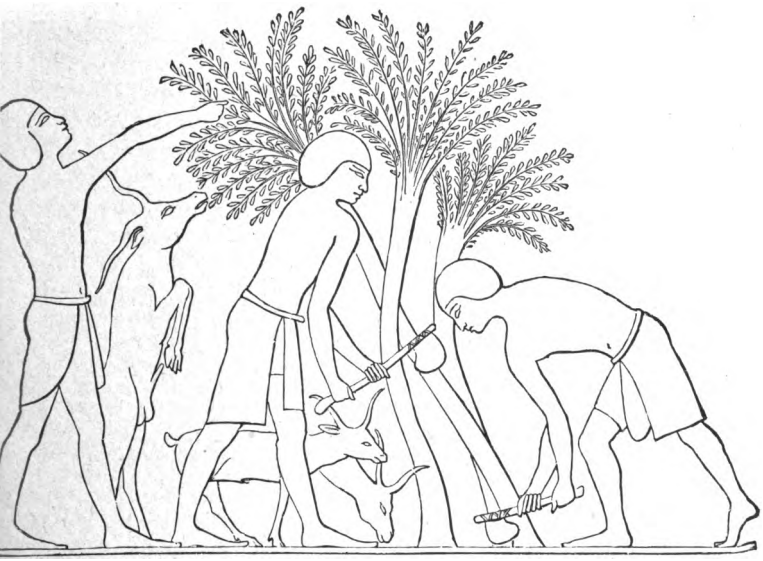
N.

Seti I sul carro di battaglia. (Bassorilievo del tempio di Karnak.)

cui il simbolismo è molto attenuato, riescono talora a dare l'idea del moto. Certe scene di agricoltura o di guerra sono veramente graziose. Ma manca loro, come alle statue, quel sentimento dell'individualità che è necessario alla grande arte. I loro volti sono sempre gli stessi, sorridenti e fini, con gli occhi a

Digitized by Google

mandorla; gli atteggiamenti non mutano: l'azione è indicata, ma non svolta. In una parola, la convenzione si sostituisce alla natura: il simbolo prende il luogo della libera interpretazione del naturale.



Pittura murale di Beni-Hassan. *N.*

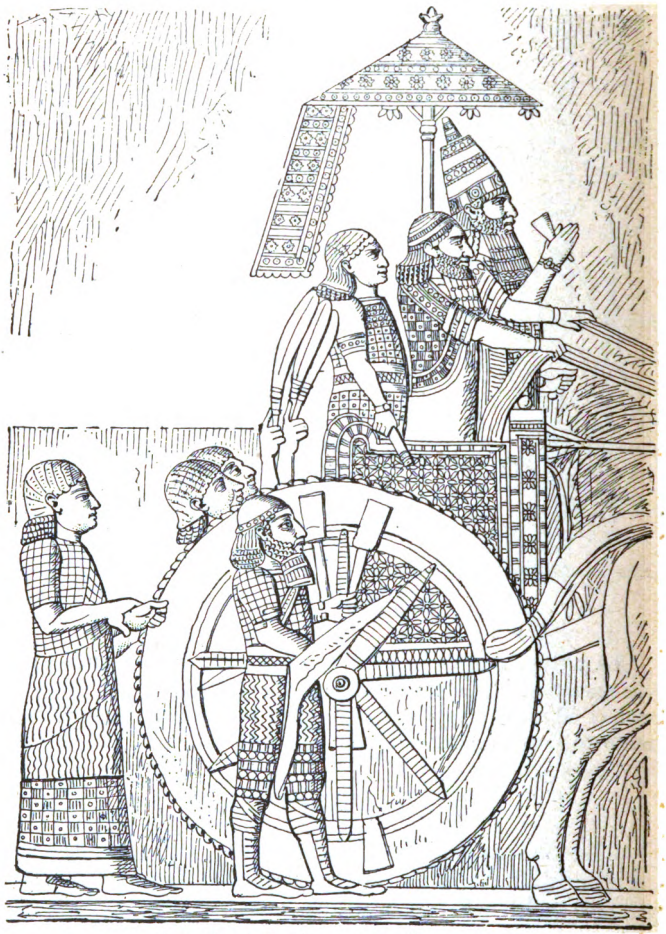
La pittura murale ha gli stessi caratteri del bassorilievo nella composizione. Nel colorito, essa ignora le ombre e i gradi delle tinte. I libri dei morti erano figurati con scene di vario genere, condotte con freschezza e con valentia.

§ 2. — L'ARTE ASSIRA.

« La collera dei grandi iddii, miei signori, pesò sopra i miei nemici. Nessuno fuggì; nessuno fu risparmiato. Tutti caddero nelle mie mani. I loro carri di guerra, le loro armature, le loro donne, i tesori dei loro palazzi furono portati davanti a me. A questi uomini, la cui bocca aveva tramato perfide congiure contro di me e contro il dio Assour, mio signore, io ho strappata la lingua; e li ho fatti morire. Il resto del popolo fu esposto vivo davanti ai grandi

Digitized by Google

tori di pietra che Sennacheribbo, il padre di mio padre, aveva inalzati. Ed io li ho gittati nel fossato, ho squartato loro le membra, li ho fatti divorare dai cani, dalle



Assourbanipal sul suo carro. (Louvre.) *B.*

fiere, dagli uccelli da preda, animali del cielo e delle acque. Questo facendo, io ho rallegrato il cuore dei grandi iddii, miei signori. »

Digitized by Google

Queste parole del re assiro Assourbanipal danno una idea abbastanza chiara del concetto informatore della civiltà assira. Così, l'arte di questo popolo non è altro che una glorificazione della forza e della violenza.

Le grandi civiltà dell'Oriente si sono tutte svolte su le rive dei fiumi possenti, costretti e incanalati per servir meglio ai fini dell'uomo. La civiltà assira, che in ordine di tempo vien subito dopo l'egizia, si è svolta nelle grandi pianure che stanno fra il Tigri e l'Eufrate. Questi piani, oggi aridi e deserti, furono un tempo fecondi e ricchi di frutti, di uomini, e di edifici enormi. Fra i due fiumi fiorì prima la monarchia caldea con la sua capitale Babilonia; ma, verso la fine del XIV secolo, la monarchia assira, che aveva per capitale Ninive, ebbe la preponderanza. Gli Assiri trassero dai Caldei i loro usi, i loro costumi, la loro religione piena di pratiche magiche e di superstizioni terribili. Lo studio degli astri rivelava loro il destino. I loro iddii erano spaventevoli e mostruosi. Come gli altri popoli dell'Oriente, essi amavano il fantastico e l'enorme entro cui racchiudere le loro concezioni piene di misticismo vago ed incerto.

La loro arte traduce quest'ansia mistica con l'ampiezza grandiosa delle sue manifestazioni. Queste alla lor volta non sono altro che la forma tangibile di quell'ideale di violenza di cui si è parlato. I loro re, i Sargonidi, furono terribili conquistatori, e condussero le loro armi fino nell'Egitto. Avvezzo alla guerra e alle sue crudeltà, questo popolo di guerrieri fu naturalmente dominato dall'idea della forza materiale ed amò esprimerla per mezzo dell'arte. I suoi monumenti sono in gran parte palazzi grandi come città, elevati ognuno da un re per la propria gloria, adorni di sculture e di iscrizioni magnificanti le geste del sovrano e i fasti del popolo assiro.

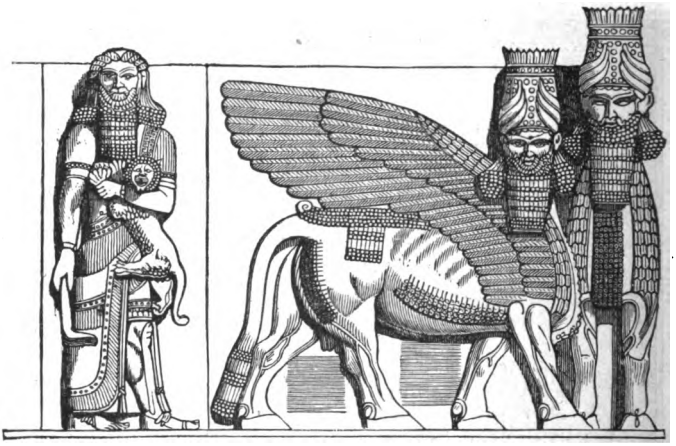
Ma mentre i monumenti egiziani sono ancora diritti e sfidano i secoli, quelli assiri sono un mucchio di rovine celate sotto la sabbia e messe a nudo faticosamente dagli scavi. Dovendo costruire in un terreno d'alluvione senza cave e senza pietre dure, essi usarono mattoni crudi uniti con bitume; donde la poca solidità delle loro costruzioni, per quanto si cercasse di compensare il difetto con la grossezza dei muri.

Digitized by Google

Sotto alcune collinette di sabbia poste su le due rive dell'Eufrate, sono gli avanzi di Babilonia, della « grande prostituta » dei libri sacri. Qui sono i resti del palazzo di Nabuchodonosor (600 a. C.), il nome del quale è iscritto in caratteri cuneiformi su tutti i mattoni che sono stati trovati.

Più importanti sono gli scavi fatti su le rovine di Ninive. Il palazzo, il più importante edificio dell'architettura assira, ci è ormai noto nella sua struttura. I suoi ornamenti e le sue decorazioni ci hanno fatto conoscere la scultura e la pittura del tempo.

Il palazzo di Khorsabad è preso generalmente come tipo del palazzo assiro. Elevato su una terrazza artificiale del volume di



Tori alati in una porta di Khorsabad. *N.*

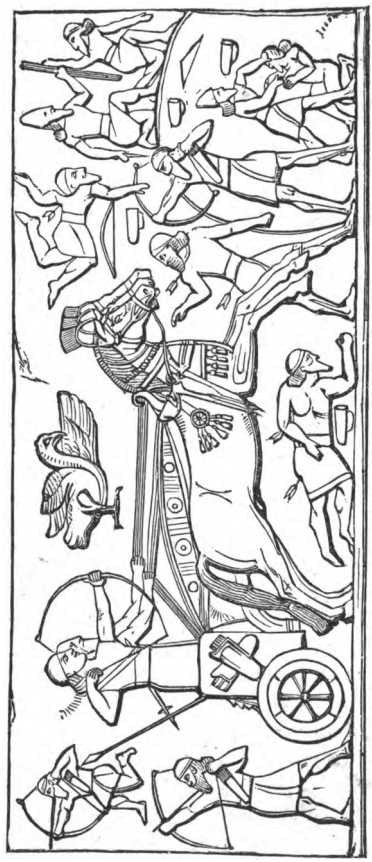
un milione e mezzo di metri cubi, l'edificio comprendeva trenta cortili sui quali si aprivano circa duecentodieci vani. I portoni principali erano adorni di tori alati scolpiti sui loro piedistalli. Le sale erano ornate di bassorilievi o smaltate di pitture. Allato al palazzo si alzava una piramide a otto piani, rivestita di mattoni a smalto di vari colori. Il re Sargon (722–701) era stato il fondatore dell'immenso edificio.

Gli architetti assiri usarono le colonne come semplice ornamento. All'incontro, essi facevano uso della volta, della cupola e dell'arco acuto. Gli archivolti erano coperti di mattoni smaltati.

Meglio conosciuta e più importante è la scultura. La plastica assira riproduce generalmente le imprese e i fatti dei re.

Digitized by Google

Il re è talora rappresentato nel mezzo della sua corte, immobile o nell'atto di camminare. Altre volte egli è figurato nell'impeto della battaglia o della caccia. Specialmente in queste scene lo scultore assiro ha modo di esprimere l'ideale rude e violento della razza. Le figure sono tutte muscolose e forti. Profittando della materia tenera, l'alabastro, su cui deve lavorare, lo scalpello assiro, diversamente da quello egiziano, cura i particolari delle vesti, delle barbe, dei capelli; esagera il rilievo dei muscoli per accrescere l'idea della robustezza; e dovunque un membro ignudo esca dagli ampi paludamenti dei dignitari, dei servi e dei re, egli lo scolpisce con cura particolare, come per farne risaltare la bellezza e la forza.



N.

Scena di guerra. (Bassorilievo di Ninive.)

Sia nelle statue dei tori alati, sia nei bassorilievi, la scultura non fa mostra di grande varietà. I suoi personaggi sono più vivi e mossi di quelli egiziani; ma si riducono anch'essi a pochi tipi convenzionali. I volti hanno i caratteri speciali delle razze semitiche; e mostrano, insieme con l'energia delle attitudini e dei muscoli, un popolo fiero, forte, e sensuale. I re, anche nei combattimenti, sono avvolti nei loro abiti regali, e sono accompagnati dall'auriga e dallo schiavo che regge l'ombrello. Gli egiziani, in ciò meno realisti ma più artisti, figuravano il re solo, ignudo, con l'arco o con la scure, imperversante su la folla dei nemici fuggenti ai suoi piedi.

La scultura degli animali, non trattenuta da dogmi o da regole, andò più oltre di quella umana. Nel celebre bassorilievo di caccia di Koyundjik, al Museo di Londra, una leonessa, trafitta

Digitized by Google

da tre dardi, con la spina dorsale spezzata, si regge a forza su le zampe davanti e ruggisce contro i feritori. Poche figure di animali potrebbero competere con questa per la bellezza e la verità dell'atto.

Ma nelle sculture religiose, dove l'arte diviene schiava del simbolo, il disaccordo fra il concetto e la forma si fa più stridente che mai. I tori alati che custodiscono le porte, hanno volto di uomini. I sacerdoti hanno le ali e talvolta la testa a becco d'aquila.

Anche qui la plastica più antica è superiore a quella recente. Le stesse ragioni che impedirono lo svolgimento della scultura realista dell'antico Egitto, non lasciarono all'arte assira libero il corso a togliersi dalle pastoie del dispotismo e della religione. Le scoperte fatte a Tello ci mostrano un'arte molto più libera e viva delle sculture di Ninive e di Khorsabad.

Presso gli Assiri ebbero grande importanza le arti industriali. A questa categoria apparteneva già la pittura, costretta a ornare le sale con mattoni smaltati e coloriti a disegni geometrici, ad animali, a figure. Le stoffe e i tappeti erano celebri anche ai tempi di Roma. Gli Assiri lavoravano egualmente il bronzo e i metalli; e per mezzo del commercio e della conquista mandavano lontano le loro armi, le loro coppe, i loro mobili scolpiti.

§ 3. — L'ARTE FENICIA, EBREA, PERSIANA.

I Fenici. — Ai piedi del Libano, nella stretta striscia di terra che è fra i monti e il mare, si stende la Fenicia. Gli abitanti, di razza semitica, venuti dalle rive del golfo Persico venti secoli prima dell'èra volgare, portarono con sè quel gusto della navigazione e dei commerci che pare essere stato proprio dei popoli dell'antica Caldea. Costretti da ogni parte da popoli diversi, essi si volsero al mare che si stendeva ampio e libero davanti ai loro occhi. Le foreste del Libano diedero il legname per le navi. Il loro genio fece il resto. Il Mediterraneo divenne in breve un mare fenicio. Arado, Berido, Sidone, Tiro lanciarono le loro navi verso l'Occidente; fondarono colonie, attivarono scambi. E mentre le navi andavano a cercare l'argento in Ispagna, lo stagno nell'Atlantico, l'ambra nel Baltico, le loro carovane portavano dal lontano Oriente le merci preziose, l'oro, le stoffe.

Essi furono così grandi intermediari di civiltà fra l'Oriente civile e l'Occidente barbaro. Ai popoli del Me-

Digitized by Google

diterraneo essi comunicarono la religione e l'arte delle civiltà orientali. Qui sta la loro straordinaria importanza nella storia dell'arte. L'arte greca non nasce dal nulla. Essa, nelle sue origini, si trova accanto alle arti già evolute dell'Egitto e della Siria: e ciò per mezzo dei Fenici, grandi esportatori di opere d'arte e specialmente di sculture.

I Fenici nondimeno avevano scarso gusto d'arte. Popolo di mercanti avidi al guadagno, poco curanti della loro indipendenza, pronti a cederla ai potenti vicini pur di ritrarne privilegi commerciali, dominati da una religione crudele e sensuale, essi non ebbero genio ed invenzione d'arte. Le loro opere artistiche non sono che imitazione delle opere assire. Abili architetti, ma più adatti a costruire arsenali, porti, darsene che templi e palazzi, essi mostrano chiaro nei loro monumenti il duplice influsso dell'Egitto e dell'Assiria. Ma tutto per loro era oggetto di commercio e di guadagno. Ai popoli rozzi del bacino mediterraneo essi portavano vetri dipinti, vasi scolpiti e statue. Commerciavano, si direbbe oggi, in opere d'arte e in imagini religiose per coloro che non ne avevano e non ne sapevano fare. Senza saperlo essi furono i primi creatori dell'arte occidentale, deposero i germi che poi dovevano divenire alberi frondosi. E quando l'arte greca cominciò ad essere libera e originale, quando le statuette greche cominciarono ad essere un buon *articolo* di esportazione, essi le copiarono e le diffusero, come avevano copiate e diffuse le opere dell'Egitto e dell'Oriente.

Per le stesse ragioni, essi furono celebri nell'incisione e nella cesellatura dei metalli: due arti che davano occasione a fabbricare oggetti di facile commercio. Perfezionarono la fabbricazione del vetro e della porpora. L'arte industriale fu curata da loro con particolare amore.

Le sculture trovate in Fenicia sono affatto barbare e informi, e imitano, imbarbarendoli, i modelli egizi e assiri. Invece, quelle trovate a Cipro hanno importanza straordinaria per l'origine dell'arte greca e i rapporti di questa con l'Oriente. Quell'isola, fertile e ricca, era il punto d'approdo naturale dalla Siria e dall'Egitto alle coste dell'Asia Minore, popolate poi dai coloni ellenici. Le sue miniere attrassero le cupidigie dei Fenici, che

Digitized by Google

ne occuparono il lato meridionale. Sottomessa dagli Egiziani nel 1500 a. C., fu presa nel 707 dal re assiro Sargon; e, da ultimo, lentamente i Greci la occuparono tutta. Lo studio delle sculture cipriote, trovate nelle tombe delle varie epoche dal generale Palma di Cesnola, mostrano il corso dell'arte fenicia dai tempi più antichi fino al predominio della Grecia. Mostrano, insomma, come dall'arte orientale si passasse a poco a poco alla greca. Tutte queste sculture formano una catena di cui il primo anello è l'Oriente antichissimo, e l'ultimo è la grande Grecia madre della cultura e delle arti.

B. Statua cipriota.
(Museo di New York.)

Le statue colossali tratte dagli scavi del tempio di Venere a Golgoi mostrano a volta a volta il tipo assiro e il tipo egiziano, o ambedue i tipi insieme. Ma l'imitazione è più libera e svelta, in queste, come, e anche più, nelle innumerevoli terre cotte estratte dalle tombe e appartenenti ad epoche diversissime.

La ceramica e l'oreficeria dei Fenici sono pure di grande importanza; ma hanno lo stesso carattere eclettico della scultura e, per quanto si sa, della architettura. La loro flora ornamentale, i motivi delle loro decorazioni e dei loro ceselli, sono tratti dai soliti esemplari, ed hanno, come precipuo pregio, la beltà e la finitezza della fabbricazione.

I Giudei. — I Giudei, loro vicini, avevano anche meno gusto. Essi anzi avevano in orrore la riproduzione delle forme viventi. La legge mosaica lo vietava espressamente. Nè pure essi riuscirono a creare una architettura originale: e furono, per questo rispetto, imitatori e tributari degli Assiri e dei Fenici. Quando Salomone volle costruire il tempio di Gerusalemme, egli dovette chiedere

Digitized by Google

ad Hiram re di Tiro gli architetti e i materiali per la costruzione. Le sole forme viventi che adornassero il tempio erano due *keroubim* d'oro, cioè due di quei tori alati che abbiamo veduto su le porte dei palazzi assiri.

Il tempio, più volte distrutto e riedificato, disparve l'ultima volta distrutto da Tito. I numerosi sepolcri scavati intorno a Gerusalemme, le tombe di Giacobbe, di Giosue, dei Giudici, quelle solitarie di Zaccaria e di Assalonne, sono di epoca molto posteriore, e mostrano uno strano miscuglio di forme orientali e di decorazioni classiche.

I Persiani. — I Medi e i Persiani furono i successori degli Assiri nel dominio e nella civiltà. Ai popoli semitici succedono per la prima volta popoli di razza ariana. I Medi dominarono per i primi; poi i Persiani, condotti da Ciro, li assoggettarono alla loro volta, s'impadronirono dell'Asia occidentale e centrale e dell'Egitto; finchè, cozzando contro le piccole città greche, finirono con l'essere soggiogati nel IV secolo da Alessandro.

La loro civiltà, come in genere quella dei popoli arii, era più semplice e schietta di quella dei loro predecessori. La loro stessa religione, il mazdeismo, riposava sull'opposizione dei due principii del bene e del male. Il culto si esercitava su la montagna, davanti all'altare del fuoco. Ma la loro arte, per le condizioni dei tempi, non fu originale. Da una parte una civiltà millenaria li opprimeva con il peso dei secoli, imponeva loro tipi e forme che già essi avevano usato essendo in servitù. Dall'altra, una civiltà nuova e ardita, la greca, penetrava nel cuore del loro impero e recava elementi nuovi.

I re persiani avevano quattro residenze principali: Babilonia, Susa, Ecbatana e Pasargada. I principali monumenti scoperti dimostrano quanto si è detto sopra. La famosa tomba di Ciro è una piramide a sette gradi sormontata da un'edicola a frontone circondata da colonne ora cadute. La piramide è assira; il tempietto deriva dall'architettura dei Greci d'Asia. Così le costruzioni di Persepoli, per quanto — come la bellissima *colonnata di Serse* — siano meravigliose per la estensione, per la varietà, per la decorazione, per la loro stessa situazione (la città saliva a ter-

Digitized by Google

razzi sul fianco della montagna, e scendeva alla pianura con una scala monumentale di marmo bianco), mostrano tuttavia la stessa mescolanza di stile. Le colonne svelte, eleganti, scannellate, sono dei Greci d'Asia; i capitelli sono originali, formati da due liocorni o da due corolle.

Combattimento del re col liocorno. (Bassorilievo di Persepoli.) *N.*

Presso Persepoli sono notevoli le tombe dei re, tagliate verticalmente nella roccia. Il tempio presso i Persiani non esiste. Gli altari si alzavano su la vetta delle montagne.

La scultura persiana, come l'assira, consta essenzialmente di bassorilievi. Derivazione diretta dell'arte assira, essa trova però nella composizione delle scene motivi nuovi adatti ai nuovi dominatori. La modellatura è meno esagerata, e il tipo degli uomini varia. Ai Semiti si sostituiscono gli Arii; ma la varietà dei volti diminuisce. Questa scultura è più libera, più varia, più

Digitized by Google

idealista, e preferisce quasi sempre le calme e pompose scene della corte, alle battaglie e alle caccie feroci degli Assiri. Il re è figurato sul trono, o nell'atto di camminare. Alle volte egli brandisce il coltello, e trafigge il liocorno tenendolo con l'altra mano per il corno; ma anche in ciò non si scompone e mantiene la sua impassibilità.

Prima di terminare questo capitolo, occorre dare uno sguardo all'arte dei popoli dell'Asia Minore, fioriti prima che la cultura greca preponderasse. Abitata da popoli di varie razze, Semiti, Ariani, Greci, Traci, la penisola vide fiorire un'arte indigena di cui i principali rappresentanti sono i Lidii, i Frigi e i Lici.

I Lidii non hanno altro che semplici monumenti funebri, specie di tumuli terminati a cono. Il più importante è la tomba di Tantalo, che ha circa 60 metri di diametro. Le tombe dei Frigi sono invece scavate nella roccia, come quelle simili dell'Egitto e della Persia: ricordiamo la tomba di Mida. Quelle della Licia sono tagliate nel sasso, o se ne staccano formando veri e propri sarcofagi monoliti. Talora, sono accumulate l'una sopra l'altra nella medesima roccia.

Altri monumenti della Licia mostrano la vicinanza dei Greci, e sono considerati come le più antiche testimonianze dello stile ionico, pur con qualche reminiscenza orientale. Il più importante di questi monumenti, notevolissimi per la storia dell'arte, è il *sepolcro delle Nereidi*, dell'anno 370 a. C. Ma qui termina ormai l'arte orientale, e incomincia il dominio dell'arte greca.

Digitized by Google

Capitolo Secondo.

L'ARTE GRECA.

§ 1. — PROEMIO. - LE ORIGINI.

La Grecia è il paese in cui le concezioni enormi e mostruose dei popoli orientali si trasformano e danno origine a poco a poco a quelle forme nobili e pure nelle quali l'idea è perfettamente consona con la materia e vi si adagia senza sforzo. E il popolo greco era per la sua natura e per quella della sua terra il più adatto a questa trasformazione. La parola è giusta; perchè, come vedremo, l'arte greca nelle sue origini ha ancora caratteri prettamente orientali.

La civiltà greca ha avuto in tutto il suo corso un carattere affatto opposto a quello delle civiltà egizie ed assire. Essa, cioè, è stata essenzialmente mobile e progressiva; laddove le altre erano state immobili ed inerti. Gli Orientali avevano condotto avanti per secoli una civiltà sempre eguale a sè stessa, sterminata come i loro imperi e i loro colossi; e, sottomessi al più fiero despotismo, non avevano conosciuto altro moto che quello irragionevole e fatalista destato dal comando di un solo capo onnipossente. I Greci all'incontro ci offrono, in un suolo povero e ristretto, più civiltà, le quali, pure avendo tutte gli stessi caratteri essenziali, si svolgono ognuna liberamente secondo le proprie inclinazioni particolari. E quello che accade alle varie stirpi nel popolo, accade all'individuo nella stirpe. Le forze individuali hanno agio di svolgersi armoniosamente. Il principio della libertà individuale appare allora per la prima volta: e con esso comincia veramente la storia dello spirito moderno.

La Grecia era piccola e povera. « La povertà — dice Erodoto — è la sorella di latte del nostro paese. » Ma il suo aspetto è continuamente variato. La sua forma è quella di un triangolo che si stacca dal continente attra-

Digitized by Google

verso il mare, si assottiglia con l'istmo di Corinto, e si foggia nuovamente a triangolo con il Peloponneso. Posta fra due mari, l'Ionio e l'Egeo, essa da un lato vede le coste d'Italia; dall'altro, per mezzo delle Cicladi, è collegata come da tanti bracci di mare con l'Asia. Ricca di insenature e di coste, fin dai tempi remoti folta di uomini, essa invita naturalmente i suoi abitanti alla navigazione e ai commerci, li spinge a cercare la ricchezza e gli agi fuori del loro paese arido e avaro, a cercare nuove terre, a coprir di colonie, che poi diverranno città fiorenti, le coste della Magna Grecia, dell'Asia Minore e della Sicilia.

La sua varietà era grande. A nord, il clima e il paese sono quasi settentrionali. Poco più sotto, in Tessaglia, gli alberi sono sempre verdi; nell'Attica crescono gli olivi e le palme. Il suolo è frastagliato, percorso da catene di monti con numerosi contrafforti che scendono al mare e chiudono e separano l'una dall'altra le valli. Il clima, specialmente nell'Attica, è mite ed eguale. L'aspetto del paese non è tale da opprimere la mente degli abitanti. Le sterminate pianure dell'Oriente, i suoi fiumi possenti, le sue montagne che si alzano alle maggiori altezze, costringono l'anima umana a raccogliersi paurosa, ad essere più pensosa del grande mistero universale che di sè stessa, a ricercare la quiete in un fatalismo tranquillo che sopisce la coscienza e addormenta ogni energia. Il popolo greco vede monti non molto alti, e frastagliati su un cielo così puro che le cose acquistano contorni limpidi e precisi, lontani dall'incerto e dal fantastico; corte catene, piccole valli, brevi fiumi, strette pianure: e da per tutto, tolti i popoli pastori dell'Arcadia, il mare. L'uomo ariano ha naturalmente il gusto delle idee pure e della chiarezza. Collocato in un tal paese, un tal gusto ha modo di svolgersi e di raggiungere l'eccellenza.

E però i Greci ebbero per i primi limpido il concetto dell'ideale e gli diedero forma nelle loro istituzioni, nella loro arte, nella loro filosofia. Quando pensano al mondo, essi non ricorrono alle concezioni mistiche degli orientali, alla metempsicosi e alla eternità. Essi hanno una sola parola: *cosmos;* cioè ordine e armonia. Non altrimenti che un'armonia appare loro la grande macchina universale:

Digitized by Google

Pitagora diceva di sentire il suono delle sfere celesti. Così gli dei non hanno nulla di mostruoso e di simbolico. Anzi, essi sono quasi la quintessenza dell'umanità. Su lo scudo d'Achille « gli uomini andavano, condotti da Ares e da Atena, ambedue d'oro, vestiti d'oro, belli e grandi come conviene agli dei; poichè gli uomini erano più piccoli di loro. » Su l'Olimpo, in un meraviglioso palazzo, bevono il nettare e si cibano di ambrosia. Essi hanno, più nobili e alte, le stesse passioni dell'uomo, come ne hanno la forma. Benchè detti immortali, hanno avuto un principio: Crono ha abbattuto Urano, e Zeus ha vinto Crono. Un giorno anche Zeus potrà esser vinto e cedere il posto a un più forte di lui.

A questa concezione del divino corrisponde quella dell'umano. Questa ha per noi particolare importanza, come quella che spiega la vita dei Greci e i caratteri fondamentali della loro arte. Anche qui noi vediamo l'uomo che pensa a sè e alla sua vita presente, ben lungi dal costringere tutte le sue energie nel pensiero della vita dopo la morte. Per Omero, l'uomo felice è quello che può godere la fiorente giovinezza e giungere alle soglie della vecchiaia. A lui importa il mondo presente; tutto il resto è nulla. La vita sola è bella e degna di essere amata. Achille, tra le ombre, incontra Ulisse:

> Non consolarmi della morte, a Ulisse
> Replicava il Pelide. Io pria terrei
> Servir bifolco per mercede, a cui
> Scarso e vil cibo difendesse i giorni,
> Che del Mondo defunto aver l'impero.

Solone diceva a Creso: « Il più beato uomo che io abbia conosciuto, è Tello ateniese; perocchè, la sua città essendo prospera, egli ha avuto figli belli e buoni che tutti hanno avuti altri figli e hanno serbati i loro beni, lui ancora vivo; così, avendo prosperato in vita, egli ha avuta una fine gloriosa; poichè, quando gli Ateniesi combattevano contro gli Eleusini, egli è morto mettendo in fuga i nemici; e gli Ateniesi lo hanno sepolto a spese dello stato nel luogo ove egli è caduto, e grandemente lo hanno onorato. »

Digitized by Google

L'educazione è quale si conviene a gente che ha un tal modo di concepire la vita. Secondo Platone, nel *Teagete*, il giovane libero doveva imparare « le lettere, a suonare la lira, a lottare, e a fare tutti gli altri esercizi del corpo. » La sua attività era quasi sempre costretta in limiti piccoli ma sicuri. La sua patria era una sola città con un solo piccolo territorio. Salendo su la cima della rocca egli poteva abbracciare con uno sguardo tutto lo stato. La sua vita politica si restringeva ordinariamente ai soli affari della città, che egli esercitava direttamente; non, come noi, per via di deputati. L'assemblea adunava in sè la vita politica di tutti i cittadini. Omero, per far meglio intendere la ferità dei Ciclopi, esclama: « Non hanno assemblee. » E Pausania, molti secoli dopo, soggiunge: « Non aver città, è non avere acropoli, nè agora, nè ginnasio, nè teatro, nè fonte pubblica. »

Due istituzioni concorsero soprattutto a far crescere l'amore per la bella forma umana, sia stabile, sia nel moto: l'orchestica e la ginnastica. Gli esercizi a cui danno luogo queste due arti donano al corpo quella bellezza che il greco predilige. Ecco quello che promette Aristofane ad un giovane che seguirà i suoi consigli: « Tu avrai sempre il petto ripieno, la pelle bianca, le spalle larghe, le gambe grandi. Vivrai bello e fiorente nelle palestre; andrai all'Accademia a passeggiare all'ombra degli ulivi sacri.... » L'orchestica era una vera e propria istituzione nazionale dei Greci. Nei loro bei tempi, essi non separavano mai il canto corale dalla musica e dalla danza. La danza, nella tragedia, era l'oggetto delle evoluzioni del coro. I danzatori erano i cittadini, e talora i più nobili cittadini. Le feste religiose, i fasti politici, la guerra avevano le loro danze, in cui i corpi imparavano a muoversi ritmicamente e acquistavano per via di esercizio una nobiltà di gesti e di mosse che poi si è perduta per sempre. Accanto all'orchestica, la ginnastica fortificava i corpi e li assuefaceva alle fatiche e alla lotta. Gli Spartani eran quelli che più coltivavano gli esercizi ginnastici; talchè, scrive Senofonte, « essi sono i più sani di tutti i Greci; e fra loro si vedono i più belli uomini e le più belle donne della Grecia. » Le grandi feste nazionali di Olimpia erano la glorificazione della forza

Digitized by Google

fisica. Agli atleti vincitori si elevavano statue e si dedicavano inni. Platone e Crisippo erano stati atleti; Euripide era stato vincitore nei giuochi di Eleusi.

Presso un tal popolo, l'arte non poteva non trovare terreno propizio. Vedremo ora quale sia il suo svolgimento. I Greci non hanno creato dal nulla il Doriforo e il Partenone. Per giungere alla perfezione essi hanno percorso un cammino di secoli. Seguiamone ora le tappe principali.

I più antichi monumenti artistici trovati sul suolo della Grecia mostrano chiaramente l'influsso orientale. La Grecia era allora retta da tanti principi indipendenti assistiti da una specie di senato e dall'assemblea degli uomini liberi. Le sue più grandi imprese, la spedizione degli Argonauti e la guerra di Troia, la mostrano già alle prese con l'Oriente. Infatti, i ricordi orientali sono frequentissimi nei poemi omerici, il cui contenuto riguarda a punto questa antica civiltà achea, pelasgica o micenèa. Omero ricorda spesso i tessuti lavorati dalle donne di Sidone, i gioielli esportati dai Fenici, le armi foggiate nei mercati di Tiro e di Arado. Questa è l'età eroica della Grecia; a cui pone fine l'invasione dei Dori (1100-1000 a. C.), un vasto moto di migrazione che parte dall'Epiro e dà a poco a poco al paese l'aspetto che noi conosciamo dalla storia. Non più sufficiente a contenere tutti i suoi abitanti, la Grecia manda colonie su le coste dell'Asia Minore, dove già era stabilita una razza greco-ionica, in Italia, in Sicilia, in Africa. Perduto il vincolo di comunanza con la civiltà anteriore, gli Elleni credettero di essere i veri indigeni, e chiamarono Pelasgi i loro antecessori. Tra le floride colonie asiatiche sorgono allora, circa dieci secoli prima di Cristo, i poemi omerici, il più ricco e fedele ricordo della prima civiltà greca che oggi ci sia rimasto. Ed è veramente notevole l'importanza che le arti, specialmente l'architettura e le arti industriali, hanno in quei poemi. Ma quest'arte, come si è già notato, è ancora orientale. I palazzi d'Omero sono più vicini per lo stile a quello di Khorsabad o al tempio di Gerusalemme, che non al Partenone o all'Erettèo.

Digitized by Google

. . . . . Ulisse
All'Ostello regale il piè movea,
E molte cose rivolgea per l'alma,
Pria ch'ei toccasse della soglia il bronzo,
Chè d'Alcinoo magnanimo l'augusto
Palagio chiara, qual di sole o luna,
Mandava luce. Dalla prima soglia
Sino al fondo correan due di massiccio
Rame pareti risplendenti, e un fregio
Di ceruleo metal girava intorno.
Porte d'ôr tutte la inconcussa casa
Chiudean; s'ergean dal limitar di bronzo
Saldi stipiti argentei, ed un argenteo
Sosteneano architrave, e anello d'oro
Le porte ornava; d'ambo i lati a cui
Stavan d'argento e d'ôr vigili cani,
Fattura di Vulcan, che in lor ripose
Viscere dotte, e da vecchiezza immuni
Temperolli, e da morte, onde guardato
Fosse d'Alcinoo il glorioso albergo.

Questo è un palazzo orientale. La sua architettura è tutta fatta di quei rivestimenti metallici che erano propri dei Fenici. I popoli ioni, oltre le relazioni commerciali con quelli, avevano ai loro confini genti, come i Lidi, i Lici, i Frigi, presso le quali la cultura orientale regnava. Ne subirono quindi gli influssi. La voluta del capitello ionico, che resta anche nei tempi classici, è un elemento decorativo orientale.

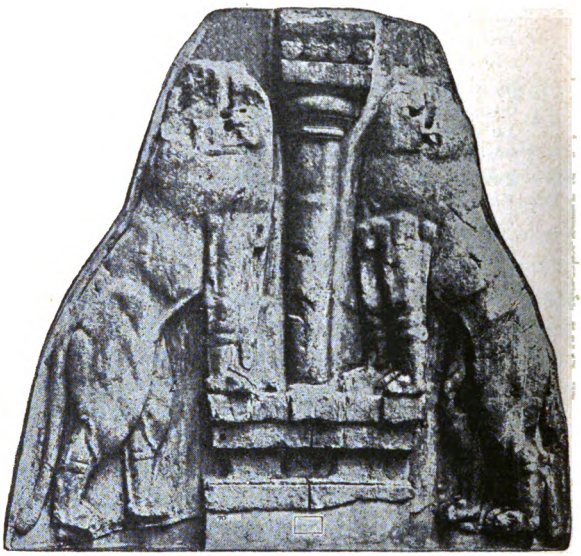
I monumenti hanno recentemente confermato la tradizione omerica. Gli scavi dello Schliemann presso Troia, a Micene, a Tirinto, e quelli di coloro che lo hanno seguito nella sua via, hanno messo in luce le costruzioni ciclopiche o pelasgiche dell'età eroica. Notevolissimi, fra gli scavi recenti, sono quelli dei palazzi micenèi di Creta, messi in luce a Knosso dalla missione inglese, e a Festo dalla missione italiana condotta dall' Halbherr.

La maggior parte di queste costruzioni sono rovine di acropoli elevate su roccie che dominavano la città. Le mura sono formate con grossi massi poligonali e qualche volta orizzontali. Le porte sono semplici aperture triangolari. La *porta dei Leoni*, nell' Acropoli di Micene, è ornata sopra l'architrave da due leoni diritti ai due lati di una colonna di tipo asiatico: la più antica scultura

Digitized by Google

d'Europa. La stessa Acropoli contiene pure il *tesoro di Atreo*, una camera circolare sotterranea che comunica con un sepolcro quadrato scavato nella roccia, le cui pareti paiono essere state ricoperte con lamine di bronzo.

Ma la scoperta più importante dello Schliemann fu quella delle cinque tombe (una sesta fu trovata più tardi)



Parte superiore della *Porta dei Leoni*, a Micene. *N.*

così dette degli Atridi. Queste tombe contenevano quindici scheletri, parecchie maschere d'oro, vasi, utensili, oreficerie, armi di bronzo e di rame. La decorazione dei vasi dipinti è geometrica; qualche volta si trovano rudi abbozzi di uomini e di animali. Moltissimi degli oggetti trovati sul suolo delle tombe sono d'oro. D'oro sono cinque maschere funebri che coprivano i volti dei cadaveri e paiono tratte da un'impronta di gesso o di cera. I cadaveri erano vestiti d'armature, ornati di diademi, e di lamine d'oro d'ogni specie: alcune ornate di foglie, di bocciuoli, di polpi, o di farfalle. Si aggiungano gemme, vasi, coppe,

Digitized by Google

crateri, lavori in alabastro e avorio. Questo fasto e il genere della decorazione confermano vie più il carattere orientale di questa civiltà eroica che fiorì circa 1500 anni prima dell'era volgare.

L'invasione dorica pone fine alla civiltà preistorica. Nella nuova Grecia, di cui ci dobbiamo occupare più specialmente, due stirpi sono in contrasto e creano due forme

Maschera d'oro di una tomba micenèa. *N.*

d'arte profondamente diverse fra loro, pur conservando lo stesso fondamento ideale: la razza dorica, e la razza ionica. La loro storia, la storia dei loro contrasti, è la storia stessa della civiltà e delle arti in Grecia.

§ 2. — L'ARTE ARCAICA.

Tra i primi saggi d'arte con caratteri prettamente orientali, e le meraviglie del Partenone, corrono vari secoli; e cioè quel lungo periodo di transizione durante il quale

Digitized by Google

l'arte andò a poco a poco acquistando la propria libertà e si svolse armonicamente secondo l'indole e l'istinto della razza. Il fatto più importante di questo periodo è la separazione delle arti: ognuna delle quali, pur restando collegata all'edificio principale, il tempio, si svolge per virtù propria e giunge poi ad essere affatto indipendente.

Presso i popoli orientali l'architettura aveva soverchiato. Essa infatti era, di tutte le arti, la più adatta a significare le concezioni mistiche ed infinite di popoli che consacravano i loro edifici al culto della forza e dell'eternità. La scultura stessa, quando faceva da sè, produceva quegli immani colossi che hanno forma, proporzioni, sviluppo architettonico. Fra i Greci, il principio della libertà individuale appare anche nelle arti. La scultura e la pittura non cessano di adornare le pareti del tempio e di foggiare statue degli dei da chiudersi nel sacrario: e solo più tardi si libereranno del tutto da ogni vincolo, e genereranno il quadro e la statua che hanno in sè soli la loro ragione di essere. Ma anche nell'intima unione delle tre arti, nessuna cerca di soverchiare. Tutte anzi, pure mirando all'armonia del tutto, acquistano ognuna per conto proprio la perfezione.

Naturalmente, questo sciogliersi delle arti plastiche dalla architettura, accade lentamente. Ai tempi di Omero, la statuaria non ha ancora valore. Solo due secoli dopo, la scultura comincia a divenire il modo principale dell'arte: e l'architettura perde alquanto della sua importanza. Quando gli Ateniesi alzano il Partenone, a capo dei lavori è posto lo scultore Fidia, non l'architetto Ictino.

E, veramente, qualche volta parrebbe che il fine principale del tempio, nel riguardo dell'arte, fosse quello di offrire una degna collocazione all'opera dello scultore. Questo non è; almeno nei tempi buoni. Il tempio ha già un valore architettonico che gli basta. Anche senza le sculture di Fidia, il Partenone non sarebbe stato un minor capolavoro.

L'architettura. — Gli Orientali elevarono palazzi, templi, e tombe; i Pelasgi alzarono acropoli e scavarono sepolcri. Presso i Greci dell'età storica, l'architettura crea

Digitized by Google

una forma, il tempio, e la conduce a perfezione. Questo tempio differisce essenzialmente da quello egiziano. Il suo ufficio è semplicemente quello di racchiudere e proteggere il simulacro della divinità: donde la piccolezza delle sue proporzioni. Non deve servire ai fini di una casta sacerdotale, ed abbagliare con la sua grandezza. Esso è per il popolo, cioè per tutti. Posto accanto al palazzo assiro fatto per uno solo che si impone ai molti, esso mostra di essere stato elevato per la comunanza dei cittadini, ognuno dei quali vede là il *suo* tempio.

Nato con influssi orientali, esso, pur conservandone le traccie, li modifica e li trasforma. Intanto scompare ogni rivestimento metallico delle pareti e delle colonne. Queste, come i loro capitelli, hanno sì origine in Oriente; ma nè Assiri nè Egizi le hanno svolte e ordinate così armonicamente, sia in sè, sia rispetto all' intero edificio. Resta la policromia; ma applicata con giusto criterio dell' effetto e solo in certe parti. L' affastellamento degli ornati e delle decorazioni scompare. A quelli e a queste sono riserbate certe parti stabilite del tempio.

Il tempio greco, abbiamo detto, è piccolo. Più che a sbalordire, i Greci tendono a confortare la vista con una armoniosa simmetria. Allora si creano gli ordini, e si fissano le forme dell' edificio. Queste sono semplici e chiare. Davanti, il vestibolo, il *pronaos;* poi il santuario, *naos* o *cella;* dietro, uno spazio equivalente al pronao, il *porticum,* a cui spesso si aggiunge una specie di sacrestia, l'*opistodomos.* Tutto intorno, o almeno su la facciata volta ad oriente, un portico di colonne.

I templi erano dati semplicemente al culto, o pure erano *agonali:* servivano cioè a coronare gli atleti vincitori nei giuochi. I primi avevano davanti alla porta il grande altare su cui si bruciavano le carni delle vittime. La funzione si faceva all' aperto. Entravano solo quelli che volevano recare offerte o appendere voti. Quando lo spazio non pareva sufficiente, si allargava la navata e si divideva per il lungo con due colonnati che portavano alla loro volta una galleria di colonnette. Questi templi si chiamavano *hypethri.* Altre denominazioni prendevano i templi secondo la disposizione dei colonnati esterni; da

Digitized by Google

quella semplicissima *in antis*, a quella del *periptero*, o tempio alato che ha tutt' intorno come ali di colonne. Se il colonnato è doppio, si ha la forma più suntuosa, il *diptero*. Se le colonne non sono staccate, ma infisse nel muro, si ha lo *pseudo-periptero*.

Non è qui il caso di considerare partitamente i membri e i piani del tempio, e di svolgere la teoria dei diversi ordini. Basterà qualche nozione generale. Questo intanto giova osservare: che per la prima volta noi vediamo una costruzione di pietra che sveli costantemente la virtù intima di questa, che mostri come la pietra *deve* apparire nell'edificio: o almeno, che la costruzione in pietra ha certe intime norme speciali che i popoli precedenti non avevano sempre praticate. E invero, i monumenti orientali mostrano spesso il ricordo delle primitive costruzioni di legno, e piegano la pietra alle leggi di quello. Una tale imitazione è poi chiarissima nelle tombe licie e frigie. All' incontro, i Greci hanno creata la costruzione in cui la pietra compie il suo naturale ufficio, sia nel tutto, sia nelle minime parti. Così che il tempio diviene un organismo vivente, nel perfetto accordo tra la materia e la forma, e tra le parti e il tutto.

Le colonne sono l' appoggio della costruzione; all'occhio sono, secondo la bella imagine greca, come le ali dell' edificio. Hanno il fusto conico e scannellato; che, leggermente rigonfio alla base (*entasis*), si va restringendo sotto il capitello, intermediario fra l' appoggio e la parte superiore del tempio. Questa consta di tre parti: l' *architrave;* il *fregio*, detto *zooforo* perchè animato di sculture; la *cornice*. Questa, con il *timpano* triangolare e le sue grandi sculture, forma sul davanti il *frontone*, ossia la corona, la parte nobile dell' edificio. Le sue estremità sono coronate di ornamenti detti *acroteri*.

Da questa forma generale del tempio, eguale per tutti i Greci, si svolgono due ordini, o stili diversi: il dorico e l' ionico. Il terzo ordine, il corinzio, venne in onore tardi; e fu svolto ampiamente solo dai Romani.

L'ordine dorico è il più antico, e risponde alle qualità sobrie e austere della razza che lo ha creato. Esso è anche il più veramente ellenico; tanto che proprio in Atene, nella

Digitized by Google

più grande delle città ioniche, esso raggiunge la sua perfezione. La stirpe dorica era assuefatta a una disciplina semplice e rude. Il suo spirito era grave e severo. Amava la bellezza calma e composta. Non concedeva troppo alla libertà individuale. La sua musica, il modo dorico, è la sola che sia veramente greca. Infatti Platone, nel *Teagete,* dice di un uomo virtuoso: « Nell' armonia meravigliosa dei suoi atti e delle sue parole, si riconosce il modo dorico, il solo che sia veramente ellenico. » La poesia corale è di origine dorica: ed è, fra i diversi generi lirici, il più sublime. Il tempio dorico, svolto e condotto a perfezione dagli Ateniesi, come il coro tragico — che continuò sempre ad essere scritto in dialetto dorico — è il prodotto naturale di una tale civiltà. La colonna è senza piede, e, relativamente, corta, con un' altezza che raramente passa i 5 $^1/_2$ diametri. Il capitello è semplicissimo, e mostra la forma più ovvia e sufficiente di collegamento tra la colonna e l'architrave. Negli assi e fra gli assi delle colonne, il fregio porta i *triglifi,* specie di tavolette solcate in senso verticale da due canaletti, e da due mezzi canali alle estremità. I quadrati che separano l' uno dall' altro triglifo sono le *metope,* che in origine furono finestre, ma poi vennero coperte con bassorilievi. Nel tempio era fatto uso anche della policromia, soprattutto nella parte superiore. Ad esempio, i triglifi erano generalmente turchini; le metope e i timpani erano purpurei e facevano risaltare violentemente il bianco o i colori delle sculture; il soffitto dei portici era turchino e sparso di stellette rosse e auree. Per quanto questa decorazione possa meravigliare e disturbare il nostro gusto moderno, essa fu nondimeno praticata dai Greci perfino nelle loro sculture.

Lo stile ionico è più grazioso e femineo. In esso i Greci riconoscevano il principio femminile; come, nell' altro, il mascolino. Creato da una razza più agile e di intelletto più vario, frutto di un ingegno vivo e ardente, esso ha caratteri affatto diversi dal dorico. All' armonia severa delle parti, esso sostituisce un' armonia più libera, e graziosa senza affettazione. Ogni parte del tempio, pur restando collegata al tutto, acquista importanza propria e speciale e non pochi abbellimenti. La colonna acquista una *base*

Digitized by Google

che la farà sembrare più alta e snella. Anche il suo fusto è più svelto, ed ha un' altezza che varia da 8 1/2 a 9 1/2 diametri. L'*abaco*, ossia quella specie di cuscinetto che collega il capitello all' architrave, mentre nello stile dorico è un semplice plinto quadrato, qui si schiaccia e cade ai lati con due *volute* graziose: elemento decorativo che già troviamo, ancora rudimentale, nel suolo asiatico. Infatti, lo stile ionico raggiunse poi la perfezione tra i Greci dell'Asia Minore.

L' architrave, invece di essere unico e liscio, è diviso in due o tre faccie e coronato da una piccola decorazione che lo divide dal resto. Il fregio, anzichè essere diviso in triglifi e in metope, è tutto liscio e offre maggior lavoro allo scultore.

In Attica questo stile è reso più austero e dà luogo all'ordine ionico-attico. La base è più semplice, la colonna meno snella, il capitello più ricco, il fregio più alto. Mentre nello stile ionico puro la decorazione plastica sopraffà l'ornamentazione policroma, l' ionico-attico, avvicinandosi al dorico, riconduce fra le due l' armonia.

Lo stile corinzio non è mai stato fra i Greci levato all'onore di vero e proprio ordine architettonico. Essi lo usarono specialmente nei piccoli edifici. I suoi elementi sono ionici; e la sua sola novità è il capitello, una specie di cesta, o di corolla rovesciata, ornata di foglie, generalmente di acanto, le cui punte si curvano avanti: un ricordo dei templi egiziani del XV secolo, svolto e perfezionato, come al solito, dai Greci.

Gli edifici secondari sono i *teatri*, gli *stadi*, gli *ippodromi*. I primi, addossati generalmente ai fianchi di una collina, constano di un anfiteatro a gradini per gli spettatori, di un'*orchestra* semicircolare per il coro, con la *thimele*, altare di Bacco: più la scena, compresa tra il fondo, *episkenion*, e due ali laterali. Gli stadi e gli ippodromi constano di una parte oblunga per le corse, e di un anfiteatro per gli spettatori.

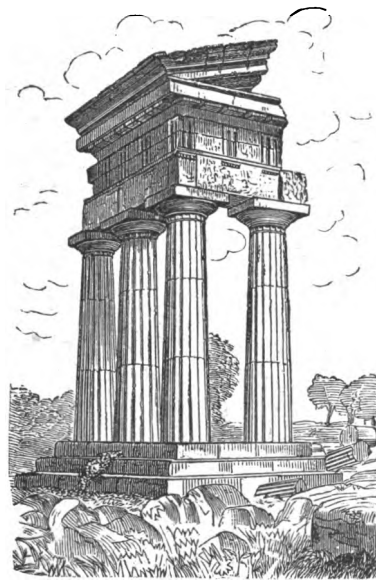
Le case, chiuse all' esterno, ricevono luce dai cortili (*aulai*) interni. Comprendono sul davanti l'*andronitis*, appartamento per gli uomini e, dietro, quello delle donne o *gynaiconitis*, uniti da un corridoio. I cortili sono contor-

Digitized by Google

nati da portici. Quello degli uomini racchiude l'altare di Zeus Erkeios, dio del focolare.

I sepolcri sono grotte con portici o senza; o pure *cippi* o *steli* ornati di bassorilievi che riguardano la vita terrestre del sepolto.

Il periodo arcaico dell'architettura va dai tempi di Solone alla fine delle guerre persiane. In questo lasso di tempo la Grecia è invasa da una attività feconda che poi nel V secolo la condurrà alle più alte cime della civiltà e dell'arte. Nell'Asia Minore, Mileto, Efeso, Chio, Samo; fra le isole dell'Egeo, Creta; nella Magna Grecia, in Sicilia, le colonie; in Grecia, Corinto, Sicione, Argo, Egina, Olimpia, Sparta e sopra tutto Atene seguono il loro rapido moto ascendente. Sparta, nonostante l'asserzione contraria di Tucidide, secondo il quale essa « non aveva cercata la magnificenza nè dei templi nè degli altri monumenti » talchè « se un giorno restasse deserta e vi fossero solo i templi e gli edifici, i posteri crederebbero difficilmente alla potenza del popolo spartano » : Sparta aveva più di cinquantaquattro templi. Ma Atene mostrava già di voler diventare la regina e il centro delle arti. Sotto i Pisistratidi, essa onora le lettere e le arti, e ricostruisce e ordina i poemi di Omero. Per Pisistrato gli architetti Antistate, Callescro, Antimachide, Porino cominciano il tempio di Giove Olimpio, ed inalzano il primo Partenone. Nello stesso tempo nasce e si svolge la prima scuola di scultura attica. Le guerre persiane, in cui Atene dirige la resistenza, le danno il primato su tutte le città della Grecia.



Rovine di un tempio dorico a Girgenti. *N.*

I monumenti di questo periodo non sono numerosi. Lo stile dorico prevale. I templi hanno aspetto pesante, ma nondimeno

Digitized by Google

grandioso e severo. Nelle colonie della Magna Grecia e della Sicilia, più lontane dalla madre patria, questo carattere rude e possente dura anche più a lungo. I venti e più templi le cui rovine si vedono oggi in Sicilia sono dorici, e per la maggior parte peripteri ed ampii. Sono costrutti con un calcare granuloso, coperto di stucco e colorito. I più importanti sono i sei peripteri di Selinunte, il gran tempio di Giove ad Agrigento ($49^m \times 105^m$), pseudoperiptero, e quello di Castore e Polluce, periptero e di proporzioni nobili e decorose.

I templi della Magna Grecia hanno gli stessi caratteri. Il più bello e meglio conservato è quello di Nettuno a Pesto; notevole perchè conserva ancora il colonnato interno e una porta della galleria superiore: uno dei più belli esempi di *hypethro* che noi conosciamo.

In Grecia, si ricostruì durante la tirannia di Pisistrato il tempio d'Apollo a Delfi: e, come si è visto, il tempio di Giove ad Atene e il primo Partenone. A Corinto restano sette pesanti colonne doriche, avanzi di un tempio di Minerva. Ad Olimpia, sono notevoli i resti del tempio di Giunone.

Nell'Asia Minore si ha ricordo di molti monumenti, distrutti più tardi dai terremoti, e in parte ricostruiti. Famosi erano il tempio di Giunone a Samo, opera di Reco e Teodoro, i cui avanzi mostrano una forma antica della base ionica, e il marmoreo *Artemision* di Efeso, tempio di Diana, incendiato nel 365 da Erostrato e ricostruito da Alessandro Magno. L'edificio era diptero, lungo 127 metri e largo 67; ed aveva la parte inferiore delle colonne ornata di sculture.

La scultura. — Insieme con l'architettura cresce la scultura. Già abbiamo veduto come le varie arti, pur restando coordinate a un fine unico, tendessero a svolgersi ognuna per sè. Così la scultura, pure conservando intatta la propria libertà, cede alle leggi della costruzione e vi compie un ufficio determinato; riempie le metope, i fregi, i frontoni, talvolta anche gli architravi. Come la parte superiore del tempio è dipinta, anche la scultura deve cedere alle leggi della polieromia. Quest'uso affatto orientale non fu tralasciato quasi mai dai Greci. Gli antichi idoli di legno dell'età eroica erano dipinti, lustrati, ornati di diademi, di collane, di pendenti, di stoffe variopinte. La scultura criselefantina, portata alla sua massima perfezione da Fidia, è il passaggio dalla policromia antica alle statue di marmo e di bronzo; le quali tuttavia continuarono spesso

Digitized by Google

ad essere colorite con tinte varie. La criselefantina adoperava l'avorio per le carni, l'oro, il bronzo e le pietre preziose per le vesti e gli adornamenti della divinità.

La scultura greca ebbe principalmente per soggetto le figure e le geste degli dei e degli eroi. Le prime statue divine furono pietre informi piantate in terra. A poco a poco, questi feticci cominciarono ad animarsi. Il simulacro di legno, il *xoanon* di Apollo ad Amicle, opera di Baticle di Magnesia (550 a. C.), era una colonna istoriata con piedi umani. Qui ancora rimane l'idolo antico senza vita e senza forma. Nondimeno questi simulacri continuarono ad essere adorati anche nei bei tempi dell'Ellade. Pausania, molti anni dopo Cristo, li vide e li descrisse.

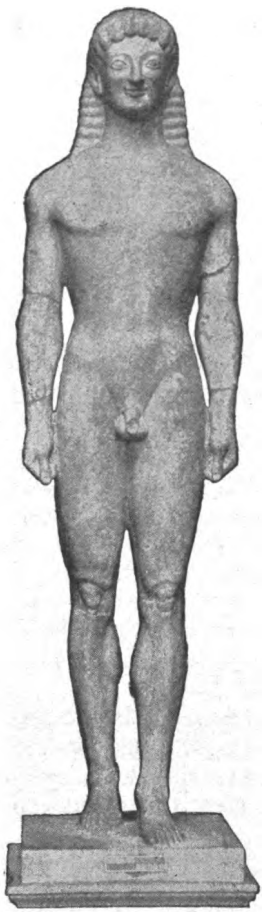
Il passaggio da questa arte informe alla scultura vera e propria è simboleggiato dal Dedalo leggendario, che primo animò le statue e le fece viventi. Scrive Diodoro Siculo: « Dedalo fu tanto superiore a tutti gli altri uomini, che intorno a lui si inventarono favole meravigliose. Le sue statue, si diceva, erano simili a persone vive: vedevano e camminavano. Egli per il primo aperse loro gli occhi, snodò loro le gambe e le braccia. » Da allora il progresso è rapido. Poche generazioni conducono l'arte dalle metope di Selinunte, ove all'intenzione di esprimere il moto e la forma non risponde lo stile ancora arcaicissimo ed infantile, alle sculture di Egina, dove già la forma fisica è perfetta, e dove non manca alla perfezione niente altro che volti più animati ed espressivi.

Samo e Teodoro scoprono nel VII secolo l'arte di fondere il bronzo. Da Creta, patria di Dedalo, due scultori del VI secolo, Dipeno e Scilli, emigrano nel Peloponneso per esercitarvi la loro arte. Argo e Sicione divengono centri artistici importanti.

Le scuole più importanti sono tre. La scuola dorica, da cui derivano gli scultori di Egina, è la più robusta e spinge avanti più vigorosamente la statuaria. La scuola ionico-asiatica è più molle, più dolce, più voluttuosa, ancora incerta fra l'Asia e la Grecia. Le sculture di Cipro e quelle del monumento delle Arpie in Licia offrono vesti e miti orientali. Le prime sono ancora rigide e inerti, con il volto inanimato e sorridente: simili in ciò all'*Apollo* di

Digitized by Google

Tenea presso Corinto, bello esempio di stile dorico arcaico. La scuola ateniese è più fina e delicata, ma ancora arida e dura. Il *Doriforo* della tomba di Aristione, nel tempio di Teseo, ricorda la magrezza rigida dei rilievi egiziani.



Apollo di Tenea. (Monaco.)

Nel V secolo la scultura è in fiore. Il centro dell'arte è per ora il Peloponneso. Ad Argo lavora Agelada (515-455), celebre per esser stato il maestro di Mirone, di Fidia, e di Policleto. Aristocle fonda una scuola a Sicione; e suo fratello Canaco inalza la statua d'Apollo a Mileto. Egina possiede Callone e Onata. Ad Atene, Egesia fu maestro di Fidia; e Crizio e Nesiote costruiscono un nuovo monumento di Armodio e di Aristogitone.

Le sculture di Egina, già nominate, segnano il colmo dell'arte e la fine di questo periodo. Il tempio di Minerva ad Egina fu costruito fra il 500 e il 480. Le statue che ornavano i suoi frontoni furono scoperte nel principio del V secolo. Nelle due scene ivi rappresentate, un corpo di guerriero greco disputato da Greci e Troiani e protetto da Minerva che sta solenne e immobile nel centro, la composizione è nobile e grandiosa, la fattura energica, i moti pronti e svelti, senza rigidezza o convenzione. La bella forma umana in azione trionfa qui per la prima volta. I corpi sono agili e forti; sotto la pelle, i muscoli e le vene si gonfiano per lo sforzo. La modellatura è sicura e precisa. Tuttavia queste figure sono più di atleti che di eroi. Manca loro quella grandezza ideale dell'espres-

Digitized by Google

sione che l'arte più avanzata saprà cogliere non molto dopo. I loro volti paiono estranei all'azione, tutti simili e sorridenti.

Ercole. — Frontone di Egina. (Monaco.) *B.*

Dopo ciò, la grande fioritura del V secolo non può molto tardare. Calami ateniese e Pitagora di Reggio sono considerati come il passaggio fra gli scultori di Egina e Fidia. Del primo si conservano copie di un *Mercurio*. Anche Mirone per certi lati appartiene all'ultimo periodo

Digitized by Google

dell'arte arcaica. Ma di lui parleremo nel paragrafo seguente.

Siamo giunti così al culmine dell'arte greca. Ma prima di proseguire, osserviamo brevemente i primi passi e i progressi della pittura.

La pittura. — La pittura è stata delle arti figurative la più disgraziata. Le opere dei grandi maestri sono andate tutte perdute; e le loro traccie si trovano solo su le imitazioni dei vasi dipinti e degli affreschi decorativi di Pompei. Dai vasi possiamo arguire la perfezione del disegno e la bella fantasia della composizione. Ma, monocrome su un fondo unito, le figure non ci danno alcuna idea del colore. Gli affreschi hanno per questo lato maggior valore. Essi mostrano tinte ricche e calde, e tentativi di chiaroscuro. L'espressione è spesso viva e profonda. Ma queste non sono altro che imitazioni e copie. Inoltre, per la mancanza della prospettiva dei colori, queste pitture tendono più ad essere plastiche che pittoriche.

La scultura si era data agli dei e agli eroi. La pittura fu più umana nei soggetti, e ritrasse i grandi fatti della storia, e, più tardi, gli episodi della vita comune. Così, accanto alla grande pittura, si svolge la pittura di genere, il ritratto, la natura morta, e la caricatura.

I Greci, per ciò che riguarda la tecnica, lavorarono a fresco, a tempera, all'encausto, e in mosaico.

Il primo dei grandi pittori greci fu Polignoto di Taso. Venuto ad Atene nel 462, dipinse nel Pecile la celebre *Battaglia di Maratona.* Nelle altre pareti, altri pittori figurarono episodi della spedizione di Teseo contro le Amazzoni, della presa di Troia e della guerra del Peloponneso. Ma l'opere più importanti di Polignoto furono fatte a Delfi: la *Presa di Troia* e la *Discesa di Ulisse agli Inferni.* Le sue composizioni erano dipinte con quattro soli toni piatti, su un fondo monocromo, come bassorilievi: ma, secondo gli scrittori, erano splendide di invenzione e di forma. Comunque, la pittura fino ad ora non pare essere stata altro che un doppione della scultura. A questa era serbata la gloria di fermare per l'eternità il tipo ideale della bellezza umana.

Digitized by Google

§ 3. — IL SECOLO D'ORO DELL'ARTE GRECA.

« Solo dopo le guerre mediche i Greci hanno coltivato la saggezza e la virtù. » Questa sentenza di Aristotile significa con recisa eloquenza il grande slancio preso dalla Grecia dopo la vittoria sui Persiani. Avendo respinto un popolo ricco e immenso, avendo distrutti e vinti gli eserciti di Dario e di Serse, i Greci acquistano intiera coscienza del loro valore e della loro dignità. A questo entusiasmo e a questo orgoglio si accompagna il desiderio di condurre a perfezione le belle cose lentamente iniziate ed elaborate nel passato. Allora una città su le altre raduna e quasi costringe in sè tutte le energie del popolo ellenico, le disciplina, le frena, e mostra anche una volta come una grande fioritura d'arte debba essere indivisibile compagna della grandezza politica e della ricchezza. Questa città è Atene, la nobile terra che da sola aveva respinti i barbari a Maratona e, più tardi, si era posta a capo della guerra d'indipendenza, radunando poi, dopo la vittoria, i popoli di razza ionica in una confederazione il cui primato le assicurava anche il predominio su tutto il resto della Grecia.

La popolazione dell'Attica, benchè amasse dirsi autoctona, si era formata a poco a poco per lente e spesso pacifiche infiltrazioni di popoli, che di una originaria tribù pelasgica avevano fatta una razza di Ioni. Della razza ionica gli Attici ebbero infatti l'indole speciale, cioè la mancanza di ogni durezza e di ogni asperità. La mollezza dei Greci asiatici si trovò qui temperata. L'Attica tenne il giusto mezzo fra Dori e Ioni; ossia, riassunse in sè le più severe e le più agili qualità della grande razza ellenica.

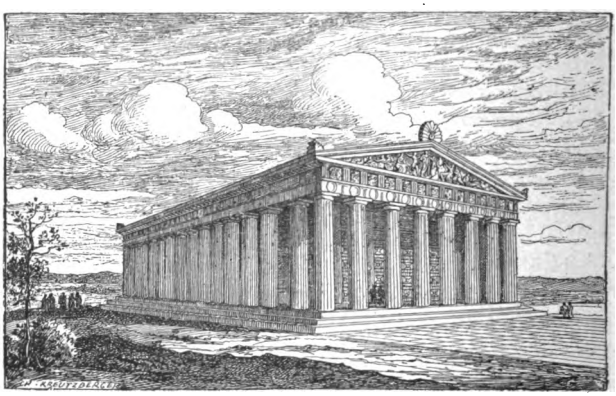
Il paese è povero e chiede di essere ben lavorato; non tanto però da togliere all'uomo la libertà del proprio pensiero e da costringerlo a dare alla terra tutte le sue energie. Anzi l'Attico ama la sua regione, circondata da tre lati da un mare azzurro e limpido, con un cielo purissimo e la vista delle belle montagne, che la chiudono a settentrione.

« Dolce e clemente — diceva Euripide — è la nostra atmosfera. Il freddo del verno per noi è senza rigore, e i

Digitized by Google

dardi di Apollo non ci colpiscono. » In una terra e sotto un cielo così temperati si forma il genio attico, fatto appunto di temperanza e di armonia.

La storia politica degli Ateniesi è retta da questi medesimi principii. Dai re essi sono passati agli arconti a vita, agli arconti decennali e poi annui. Questa aristocrazia, che si va vie più temperando, prepara l'evento di una regolata democrazia che lascerà tutte le forze vive dello stato svolgersi senza trasmodare. Dopo le guerre persiane, continuate dalle vittorie di Cimone, il primato di Atene su



Ricostruzione del Partenone. *B.*

la Grecia diviene incontestato. Allora essa, con vigoria insolita, si abbellisce e si trasforma. I Persiani avevano distrutti i suoi templi e i suoi edifici: essa ne eleva di nuovi e più suntuosi. Costretta dalla difesa navale a costruire una grande flotta, essa diviene la sede del commercio ellenico. Non gelosa delle proprie prerogative intellettuali, accetta da fuori tutto ciò che è utile e bello, e se ne giova per avvantaggiarsene e per abbellirsi. I forestieri accorrono, sia per i bisogni del loro commercio, sia per la fama della città, sia per ammirare le splendide opere d'arte che vi si vanno creando. Secondo Isocrate « questa sola era una città; le altre erano villaggi. »

Come Atene aveva riunite in sè le virtù tutte della Grecia, così Pericle pare aver personificate le più nobili

Digitized by Google

virtù e le più generose audacie di Atene. Egli fu uomo unico anzichè raro. Per trenta anni egli governò Atene, non con la tirannia, ma con la persuasione. A lui si devono tutte le iniziative che resero bella e forte la città; a lui la costruzione del Partenone e dei Propilei; a lui il porto del Pireo e le lunghe mura. Il popolo, che riconosceva in lui quasi personificato il genio della stirpe, si lasciava guidare con entusiasmo e con fede. Finchè egli visse, trionfò sempre: prima, dei conservatori che volevano frenar troppo il magnifico slancio da lui impresso alla città; dopo, contro i demagoghi che volevano correre agli estremi e minacciavano di rovina lo stato. La sua morte segna la decadenza della grandezza ateniese.

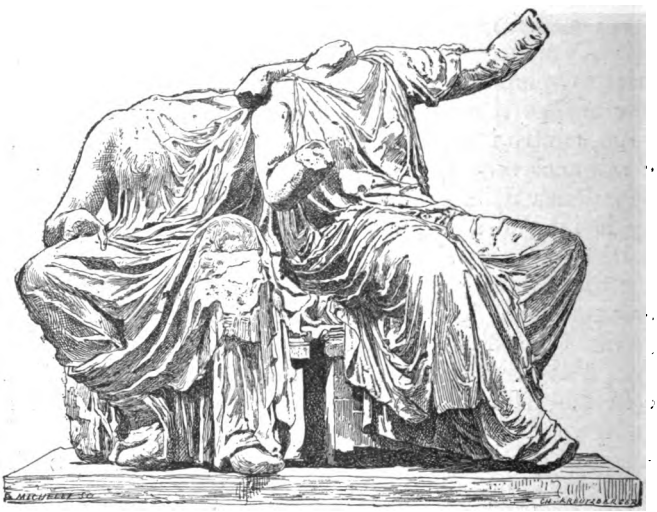
E intorno a lui, che folla d'ingegni! che istrumenti belli e volenterosi per l'effettuazione dei suoi grandi disegni! Fidia e Sofocle li compendiano tutti. Accanto alla statuaria e all'architettura si leva e giganteggia la tragedia. Come l'età lirica aveva segnato il risveglio delle arti, l'età tragica ne accompagna la robusta giovinezza, e la maturità ricca e forte che non conosce ancora i mali della vecchiaia. Mentre gli Ateniesi vincevano i Persiani, sorgeva Eschilo. Mentre si elevava il Partenone, fioriva il poeta di Edipo.

Le arti varcano quel piccolo spazio che le separava ancora dalla compiuta armonia fra il pensiero e la forma. Sotto il duplice influsso dell'orchestica e della ginnastica, l'arte era giunta ad imitare perfettamente i corpi nudi degli atleti e le ricche pieghe degli abiti femminili. Come poi nel Rinascimento italiano, il realismo preparò la bella invenzione. Come dal realismo del Verrocchio e del Ghirlandaio si svolse il bello ideale di Michelangelo e di Raffaello, così dalla animazione delle statue degli Egineti, di Calamide, di Agelada, si svolgono le grandi opere di Fidia, di Mirone e di Policleto.

Fidia fu il più grande interprete della volontà di Pericle e del nuovo spirito ateniese. Nato circa il 500 a. C., ebbe per maestri Egia e Agelada. Avendo cominciato a lavorare al tempo di Cimone, egli raggiunse la piena maturità sotto il dominio di Pericle, al quale appartengono tutti i suoi capolavori. In lui la severità dorica si tempera con la mollezza ionica, secondo la na-

Digitized by Google

turale inclinazione della stirpe attica in cui era nato. La statuaria perde con lui quel non so che di aspro e di rude che ancora le rimaneva; acquista l'agilità e la perfezione che le mancavano. Ma il vero progresso di Fidia e la vera ragione della sua grandezza, stanno nell'espressione di bellezza morale che egli seppe



Demetra e Cora. (Frontone orientale del Partenone.) *B.*

dare alle sue statue e alle sue composizioni. Al dire degli antichi, e a quanto dimostrano le sculture del Partenone, opera, forse, de' suoi allievi, egli diede alle sue figure una maestà che prima di lui gli artisti avevano ignorata. I suoi iddii avevan veramente nel volto e nell'atteggiamento l'espressione del divino. L'Atena del Partenone e il Giove di Olimpia avevano una tale maestà, che obbligava gli spettatori alla reverenza. Paolo Emilio, entrando nel tempio, credette di trovarsi davanti al dio in persona. La leggenda narra che avendo Fidia chiesto a Giove la sua approvazione dopo il compimento dell'opera, una nube apparve nel cielo, e un fulmine venne a colpire il suolo a piè della statua.

Ad Atene Fidia elevò la statua colossale di Pallade Atena, protettrice della città. Collocata in cima all'Acropoli, essa serviva da lungi come richiamo ai naviganti. Alta 23 metri con il suo piedistallo, la statua era stata tutta fusa in bronzo con il frutto del bottino fatto sui Persiani a Maratona.

Digitized by Google

Quando Pericle volle riedificare il Partenone e abbellire con altri edifici l'Acropoli, Fidia fu posto a capo dei lavori e li diresse. Qui veramente ebbe modo di svolgersi la sua migliore attività. Greco e Ateniese, egli portava nella sua fatica il giusto orgoglio del cittadino di una grande città prescelto a farla bella sopra tutte le altre. Questa non è ultima ragione della grandezza ideale di tutte le opere che egli fece o a cui in qualche modo prese parte. Parleremo più avanti del Partenone e della sua decorazione. Fidia eseguì egli solo per il gran tempio la statua criselefantina di Atena: nuovo trofeo di vittoria elevato con il bottino di Salamina!

La statua era d'avorio e d'oro ed era alta dodici metri. Il solo costo dell'oro fu valutato quarantaquattro talenti, cioè due milioni di lire. L'Atena di bronzo era la vergine *promachos,* o guerriera di prima fila: quella che aveva condotto o doveva condurre gli Ateniesi alla vittoria. La criselefantina era la protettrice della città, quella che presiedeva alle sue feste e coronava i suoi eroi. Questa dea, in cui si radunavano la bellezza, la sapienza e la forza, era stata figurata da Fidia con una espressione in cui le tre qualità si confondevano armonicamente. Diritta, con la veste che le cadeva fino ai piedi, con l'egida nel petto, essa aveva la testa coperta con un casco ornato in cima da una sfinge e ai lati da due grifoni, teneva su la destra protesa una Vittoria con le ali aperte, nell'atto di volare a incoronare il vincitore; e con la sinistra si appoggiava allo scudo cesellato con scene di Amazzoni e di combattimenti fra i Giganti e gli Dei. Nei sandali erano scolpite zuffe di Centauri. Lo zoccolo mostrava la nascita di Pandora. Le carni e la Medusa dell'egida erano d'avorio; il resto era d'oro. Due gemme chiare figuravano gli occhi.

Quest'opera fu terminata nel 437. Altre statue di Atena furono fatte da Fidia: una, bellissima, per l'Acropoli di Lemno. Ma il suo maggior capolavoro fu il Giove del grande tempio di Olimpia. Il padre del cielo e della terra, era seduto sul suo trono, col busto nudo e il resto avvolto in un manto d'oro. Il trono era scolpito a profusione con scene della leggenda divina ed eroica. La mano sinistra reggeva lo scettro, e la destra protesa sopportava una Vittoria alata coronata d'oro. Anche questa statua è perduta. Una lontana idea si può avere più che altro dalle monete di Elide. Vera personificazione dell'onnipotenza e della bontà severa, il dio era nell'atteggiamento descritto da Omero:

> Disse; e il gran figlio di Saturno i neri
> Sopraccigli inchinò: sull'immortale
> Capo del Sire le divine chiome
> Ondeggiaro, e tremonne il vasto Olimpo.

Digitized by Google

Intorno a Fidia, amici e collaboratori suoi e di Pericle, stavano altri artisti che si possono chiamare grandi: gli architetti Ictino e Mnesicle, gli scultori Alcamene, Agoracrito, Colote, il pittore Paneno. Uniti nell'opera di abbellimento di Atene, tutti furono celebri e ammirati. Ma Fidia verso il fine della sua vita

Monete di Elide con il Giove Olimpico. *N.*

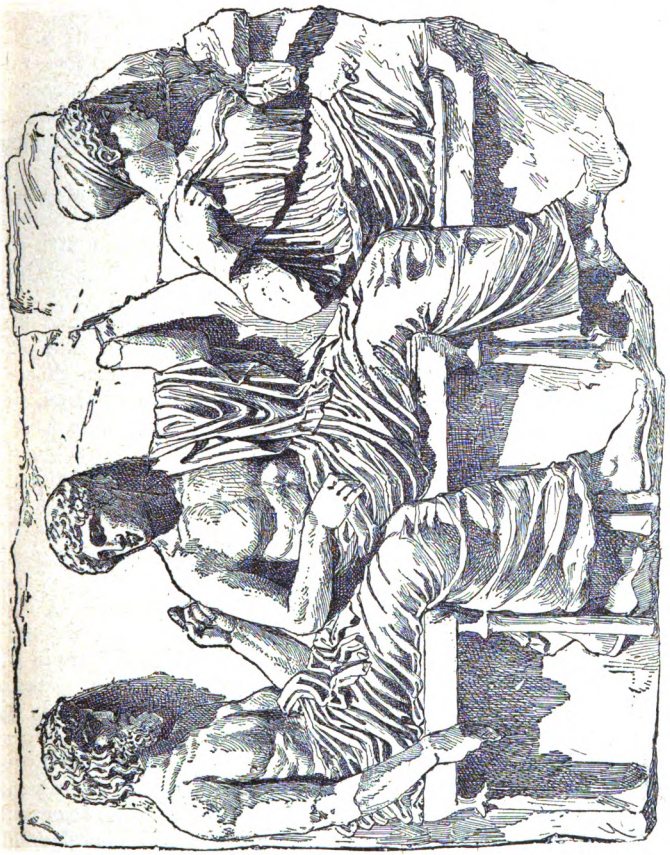
conobbe i dolori dell'impopolarità. Accusato prima di aver rubato parte dell'oro datogli per l'Atena, poi di aver raffigurato sè e Pericle nello scudo della dea, morì triste e misconosciuto, in prigione o in esilio, nel 431. Ma l'età eroica di Atene era terminata. Cominciava la guerra del Peloponneso, l'avvento dei demagoghi, e l'irreparabile decadenza.

Su la cima dell'Acropoli l'architettura dorica, come già si è detto, raggiunge la eccellenza. La pesantezza, già notata nei vecchi templi di Selinunte e della Magna Grecia, dà luogo ad una snellezza severa che non toglie nulla all'indole vigorosa dell'edificio dorico. Le colonne sono più lunghe ed eleganti, ma forti; i capitelli acquistano la loro giusta proporzione, l'ornamentazione ha largo spazio a svolgersi, senza sopraffare tuttavia l'architettura e senza togliere nulla alla beltà severa del tutto.

L'opera perfetta del Partenone era stata preceduta da altre che si potrebbero dire di transizione: così, il tempio dorico d'Egina, inalzato a Pallade Atena dopo le guerre persiane; e quello di Teseo ad Atene, uno dei più puri saggi della scuola dorica in Attica. Nello stesso tempo si rivela lo stile ionico-attico con il tempietto su l'Ilisso, ora distrutto, e quello della Vittoria Aptera, costruito da Cimone nell'entrata dell'Acropoli in ricordo della vittoria dell'Eurimedonte.

Digitized by Google

Il Partenone, costruito di marmo pentelico fra il 454 e il 438 da Ictino e da Callicrate, è il più bell'esempio di architettura dell'arte antica. Era un periptero hypethro, lungo sessantotto



B.

Fregio del Partenone. — Gruppo di divinità.

metri e largo trenta, con otto colonne su la facciata e diciassette ai lati. Le sue decorazioni erano opera di Fidia e dei suoi allievi.

Il frontone orientale figurava la nascita di Atena. Il momento è quello celebrato nell'inno omerico: « Furono presi di ammirazione gli Immortali, quando davanti all'egidato nume slanciossi impetuosa la figlia nata dal suo capo divino. Si scosse il vasto Olimpo al tocco della acuta lancia della glaucopide iddia;

Digitized by Google

la terra ne risuonò lontano; si arrestò il mare scosso negli imi suoi gorghi. Il raggiante figlio di Iperione rattenne i rapidi cavalli.... e Zeus fu visto sorridere. » Ma di tutta l'assemblea degli dei non sono rimaste che le figure estreme, tra cui, bellissime, le due di Demetra e di Cora. Anche il frontone occidentale, raffigurante la contesa fra Atena e Nettuno per il dominio di Atene, è tutto rovinato. Ma i frammenti che restano in questo e nell'altro sono di tale bellezza, che è impossibile non riconoscervi la mano del maestro. Meraviglioso è il torso di Nettuno, in cui ogni parte mostra la terribile ira del vinto iddio. La figura umana non fu mai trattata più nobilmente.

Le metope della faccia orientale rappresentavano la guerra dei Giganti e degli Dei; quelle del fianco meridionale, combattimenti di Centauri e di Lapiti. Sono altorilievi condotti con grande nobiltà di stile, ma non tutti di eguale bellezza. Oggi ne resta appena metà.

Intorno al fregio, anche oggi conservato, si stendeva una lunga decorazione di 160 metri ove era figurata la grande processione delle Panatenee. Questa è una delle più mirabili cose lasciate dall'arte antica. Fuori del mito e della tradizione, davanti alla realtà, alla più solenne festa che si celebrasse in Atene, l'artista ha sentita anche più alta la nobiltà dell'impresa. Quello che ivi si rappresentava era il popolo ateniese, con le sue più belle vergini, con i suoi più bei giovanetti, con i suoi arconti, con i suoi cittadini, con i suoi iddii. Era il fiore di Atene che ogni cinque anni accompagnava le vergini attiche al tempio per offrire un velo alla dea. « Anche fra i vecchi, dice Senofonte, si sceglievano i più belli, come per dimostrare che la bellezza è di tutte le età. » Alla magnificenza e alla beltà della cosa risponde la magnifica perfezione del lavoro. Su la porta del tempio gli dei adunati nell'Olimpo assistono alla cerimonia solenne. La testa del corteo giunge proprio allora all'ingresso, presso il quale gli arconti e gli araldi attendono conversando il resto della processione. Arrivano da ambe le parti le vergini, cogli utensili del culto, a passi lenti e graziosi, avvolte in ampie vesti che a pena ne mostrano i movimenti. Nelle altre faccie del fregio trionfano la giovinezza e la forza: buoi e montoni possenti che si ribellano ai loro conduttori e danno così occasione ad atteggiamenti pieni di varietà: uomini e donne fra le più belle, portatori di offerte, flautisti, citaredi, corridori. Ultimi vengono i giovani a cavallo, agili, snelli, forti. Nel fregio occidentale gli ultimi cavalieri provano i cavalli o attendono la partenza.

Questa folla comprende circa trecentoventi figure: e nondimeno non vi è ombra di monotonia o di stanchezza. Ogni figura ha caratteri propri, atteggiamenti propri. I gruppi sono variati,

Digitized by Google

non mai simili l'uno all'altro nella disposizione dei personaggi. E d'altra parte l'unità della composizione è data dallo stesso soggetto e dalla meravigliosa valentia dell'artista; il quale, pure

N. Cavalieri. (Fregio del Partenone, lato occid.)

spezzando la lunga processione in singoli episodi, ha saputo animarli tutti egualmente e dare a tutti uno stesso carattere di beltà. La vita gira e si espande; una vita in cui le persone hanno forme ideali senza cessar di essere reali ed umane.

Digitized by Google

Terminato il Partenone, Pericle fece cominciare da Mnesicle la costruzione dei Propilei, la porta occidentale dell'Acropoli. Nei Propilei, l'ordine dorico si sposa con l'ionico: quello nell'esterno, come simbolo di severità e di forza: questo nell'interno a cui si volle dare maggior magnificenza. Accanto a questo superbo edificio, è il tempietto della Vittoria Aptera, già ricordato; e, altra manifestazione della scuola ionico-attica, l'Erettèo, il santuario delle divinità tutelari, dove si conservava l'idolo ligneo di Minerva, l'olivo sacro, e la fonte scaturita di sotto il tridente di Nettuno; dove era consacrato il ricordo degli eroi nazionali, di Cecrope, di Erettèo, della ninfa Pandrosa. Non ancora terminato nel 409, constava di un edificio centrale con due annessi. La sua decorazione, un poco posteriore a quella del Partenone, è meno robusta. Restano alcuni frammenti del fregio, e le sei Cariatidi che fungono da colonne nel portico rivolto a mezzogiorno. Invece della colonna, già usata con squisita eleganza nelle altre parti del tempio, l'architetto ha scelto a reggerne una parte la bella forma umana: quasi disperando di poter trovare cosa più perfetta. Le sei vergini, ampiamente drappeggiate, inflettono leggermente la gamba anteriore, e imprimono al corpo come un ondeggiamento che rivela la vita.

Cariatide dell'Erettèo. *B.*

Presso a questi si levavano altri santuari ora distrutti, di Diana Brauronia e di Minerva Ergania. Ma questo insieme di edifici in un piccolo spazio non ubbidiva alle leggi di una fredda e noiosa simmetria. Disposti liberamente su la roccia, essi non si nuocevano l'un l'altro. Il terreno non era stato livellato ed eguagliato: chè anzi essi ne seguivano i capricci e le curve. Nei Propilei e nell'Erettèo,

Digitized by Google

le parti corrispondenti erano di diversa misura. Gli architetti, invece della semplice simmetria, avevano trovata la libertà armonica e l'ordine vario e vivo.

La cultura ateniese trionfa anche fuori dell'Attica. Ictino eleva ad Eleusi il tempio di Demetra, e dà il piano di quello di Apollo Epicurio a Basse presso Figalia. Alla stessa scuola appartengono il tempio di Nemesi a Ramno, e quello famoso di Giove ad Olimpia, in cui era chiuso il grande capolavoro di Fidia. Fra gli scolari di lui, Peonio decorò il frontone orientale di Olimpia con la lotta fra Pelope ed Enomao. Su l'occidentale, Alcamene di Lemno scolpì il combattimento dei Centauri e dei Lapiti.

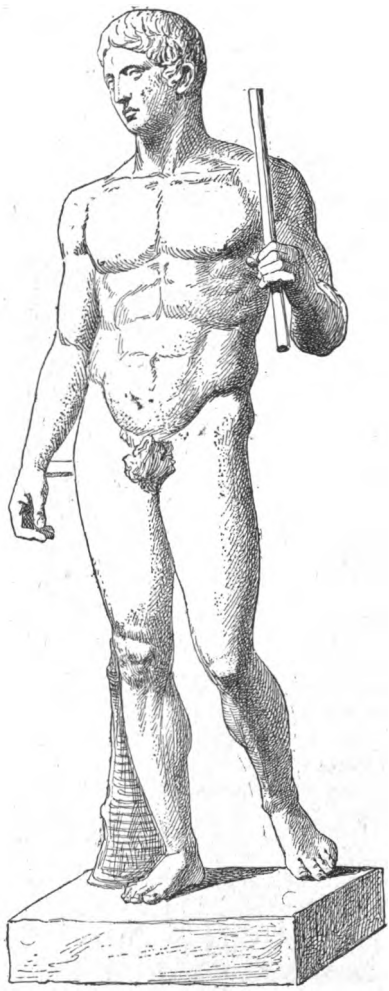
Il tempio della Vittoria Aptera porta nel fregio un combattimento fra Greci e Persiani, che ricorda però per la passione che lo agita il fregio e le metope del tempio di Teseo, in cui già appaiono la vita e la varietà della nuova scuola. La Venere di Milo, trovata in quest'isola nel 1820, mostra l'influenza della scultura di Fidia anche lontano da Atene. La dea è figurata in piedi, nuda fino alle anche da cui scende fino ai piedi una veste a grandi pieghe. In tutta la figura è quella ideale espressione del divino che Fidia aveva impresso alle sue statue. Questa non è una donna, come le Veneri posteriori; ma una divinità.

Mirone, alquanto più vecchio di Fidia, amava, come si è veduto, il realismo e i bei corpi atletici nell'atto di uno sforzo che serva a far risaltare la vigoria delle loro membra. Maneggiò di preferenza il bronzo, a cui si confaceva meglio il suo stile robusto e un po' enfatico. Le sue statue furono celeberrime nell'antichità. Una copia del suo *Discobolo* è a Roma. L'atleta vi è figurato nel momento di gittare il disco. Tutti i muscoli, tutte le membra paiono tendersi verso lo scopo. Il *Satiro* del Laterano è pure copia di una statua di Mirone. La figura è piena di movimento e di gioia. È, come pare, Marsia nell'atto di cogliere il flauto gittato da Atena.

Alla scuola attica si oppone la scuola peloponnesiaca; ad Atene, Sicione; alle grandi composizioni che ornano i frontoni e i fregi dei templi, la statua sola che ha in sè e nella sua bellezza ogni ragione di essere. All'uso del marmo si preferisce il bronzo, che può far meglio risaltare le membra degli atleti e degli eroi. Il più grande artista della scuola di Sicione è Policleto, scolaro anch'egli del vecchio Agelada.

Digitized by Google

Policleto tiene la via di mezzo tra Fidia e Mirone. Da questo egli trae l'amore alla natura e il senso della forma armoniosa; da quello, la bellezza ideale che, sebbene in minor grado, si osserva nelle sue sculture. Egli preferiva la statua isolata, la figura giovane in cui le facoltà corporee sono tra loro in perfetta armonia. Così, lungi dalle attitudini violente di Mirone, egli amava il corpo immobile, contentandosi di far posare la figura su un solo piede, tenendo l'altro lievemente sollevato, come in chi si avvia per camminare. In lui comincia la scienza ad appaiarsi alla imaginazione. Volendo fissare le proporzioni del corpo umano, egli scrisse il suo celebre *Cànone;* e a dimostrazione di questo fuse il *Doriforo,* giovane portatore di lancia, di cui una copia è al museo di Napoli, e il *Diadumenos,* giovane atleta che si cinge alla fronte la benda del vincitore, di cui esiste una copia al palazzo Farnese. Verso la fine della sua vita (fiorì fra il 420 e il 417), egli emulò Fidia con la celebre *Giunone* criselefantina di Argo, della quale scriveva Massimo di Tiro: « Policleto ha fatto contemplare agli Argivi la regina degli dei nella pienezza della sua maestà. »



B.
Policleto. — Doriforo. (Museo di Napoli.)

Il più notevole fra gli allievi di Policleto fu Naucide, autore di un'*Ebe* che accompagnava la Giunone di Policleto, e di un

Digitized by Google

Discobolo di cui il Vaticano ha una copia. Qui l'atleta è figurato in calma. Quello di Mirone è nell'atto dello slancio; questo, si prepara solamente.

Di molti altri scultori di tutte le scuole non restano altro che i nomi. Le opere sono intieramente scomparse. Occuparsene qui sarebbe opera del tutto infruttuosa.

Le scuole di Atene e di Sicione ebbero in Grecia il predominio dell'arte. Ma non mancano esempi di sculture che attestano una piena indipendenza dagli influssi di Fidia, di Policleto e dei loro scolari. Il tempio di Figalia, il cui fregio è oggi al Museo Britannico, offre un genere di scultura che per l'ardore del movimento e la ricchezza dell'invenzione supera i fregi simili dei templi di Teseo e della Vittoria Aptera. Il soggetto è una battaglia di Centauri e di Lapiti, scolpiti con una profonda conoscenza dell'anatomia e delle leggi della bellezza. Ma lo sforzo si tradisce attraverso a certi movimenti, a certe espressioni che tendono alquanto all'estremo. Era già il tempo delle guerre civili e degli odi di parte. La austera serenità del secolo d'oro era perduta per sempre.

§ 4. — L'ARTE GRECA DOPO IL V SECOLO.

Il IV secolo. — Le condizioni della Grecia sono profondamente mutate. Già la seconda metà del quinto secolo è stata piena di guerre civili. Dalla guerra del Peloponneso Atene si ritrae vinta; e Sparta indebolita deve cedere poco dopo alla supremazia di Tebe. Ogni città vive per conto proprio. Alle grandi guerre contro lo straniero e alle contese civili, succedono le discordie intestine fra la democrazia e l'aristocrazia che si contendono il potere. È passato il tempo delle grandi concezioni ideali. Più che la tragedia, trionfa ora la commedia con la satira e il sarcasmo. La Grecia, divisa e discorde, cade facile preda in mano dei re di Macedonia. La battaglia di Cheronea segna il predominio di Filippo su tutta la Grecia.

Allora, con le conquiste di Alessandro, la civiltà ellenica cresce e si diffonde per l'Asia e per l'Africa. Sotto Alessandro e i suoi successori la cultura greca conquista l'Egitto e la Persia. Ma guadagnando di estensione e di

Digitized by Google

magnificenza, essa perde di grandezza e di forza. Alla letteratura di Sofocle, di Platone, di Demostene, succede l'arte formale e riflessa degli Alessandrini. La lingua greca perde la sua purezza e diventa una κοινὴ διάλεκτος, un *linguaggio comune*, senza quelle diversità che prima le davano le varie stirpi. Messa accanto ai tesori e alle fabbriche suntuose dei re persiani ed egizi, la bellezza classica comincia ad apparir fredda, e si corrompe. Si cerca l'effetto e la grazia, invece della naturalezza e della severità. Si costruiscono meno templi e più teatri. La statuaria manifesta anch' essa i nuovi sentimenti e le nuove condizioni. I suoi iddii perdono la loro grandezza ideale; le statue si fanno più vicine alla realtà, mostrano di avere le stesse passioni e gli stessi desiderii degli uomini, manifestandoli con espressioni ora violente, ora graziose, quasi sempre enfatiche o ricercate. Non vi è decadenza vera e propria; ma l'arte non è più vigorosa e pura come nel secolo d'oro.

Nell' architettura lo stile corinzio comincia a dominare. Capriccioso ed elegante, esso conviene infatti alle inclinazioni di una società raffinata. Già nel tempio di Atena a Tegea, opera di Scopa, l'ordine corinzio era sposato all'ionico ed al dorico. Il più antico monumento corinzio che resti ancora in piedi, è il trofeo coragico di Lisicrate, elevato nell'anno 334 in memoria di una vittoria musicale riportata dal coràgo. In Asia la scuola ionica si svolge liberamente, lasciando ogni traccia di stil dorico. Il capo di questo puro ionismo è l'architetto e scultore Pizio, che alzò nel 340 il tempio di Pallade a Priene, di forme un po' leziose ma nobili. Con lui lo stile ionico diviene più snello e più grandioso insieme e si arricchisce vie più nella decorazione. Il capolavoro dell'ionico puro è il tempio di Apollo a Mileto, un diptero lungo 91 metri e largo 40, di cui sono rimaste alcune colonne, un mezzo capitello corinzio, pilastri bellissimi, e fregi ornamentali di grande valore. Il tempio di Bacco a Teos e quello di Diana a Magnesia, opere di Ermogene, appartengono già alla fine del secolo. Lo stesso è del tempio di Zeus ad Aizani, in cui le colonne, snellissime, hanno dieci diametri di altezza. Il *Mausoleo* di Alicarnasso, al quale lavorò anche Pizio, era una strana mescolanza di forme orientali ed elleniche. Elevato dalla regina Artemisia alla memoria dello sposo Mausolo (verso il 352), constava di un grande zoccolo su cui si elevava un tempio ionico, coronato da una piramide a gradini sormontata da una quadriga

Digitized by Google

colossale con la statua del re. Le sculture erano di maestri celebri, fra cui Leocare, Scopa, Timoteo e Briassi.

Abbiamo già parlato dei caratteri generali della scultura, tormentata anch'essa, come le altre manifestazioni dello spirito, dal dubbio e dall'incertezza che cominciavano ad entrare nella società vicina alla decadenza. La maniera nuova appare già nell'ateniese Cefisodoto, padre di Prassitele, che segna quasi la transizione fra l'antico e il moderno: tra Fidia con Policleto e Prassitele con Lisippo.

I capi della scuola attica del IV secolo sono due: Scopa e Prassitele. Nato a Paro nella prima metà del secolo, Scopa ricostruì ancor giovine il tempio di Atena a Tegea, e scolpì per i frontoni la *Caccia del cignale calidonio*, e il *Combattimento di Achille e di Telefo*. Le sue opere posteriori svelarono anche meglio la sua indole impetuosa. A Roma la copia dell'*Apollo*, al Louvre la *Baccante ebbra* mostrano chiaramente il vigore e il moto di un'arte che pure essendo grande lascia trasparire qua e là la maniera e lo sforzo. Nelle sculture del Mausoleo si nota la stessa foga ardente. Alla sua scuola appartiene certo la famosa *Vittoria di Samotracia* del Louvre, che pare veramente spiccare il volo e lanciarsi nell'alto. Alle divinità tranquille e caste egli preferì quelle più ardite e sensuali; e per il primo osò scolpire Afrodite ignuda e senza veli.

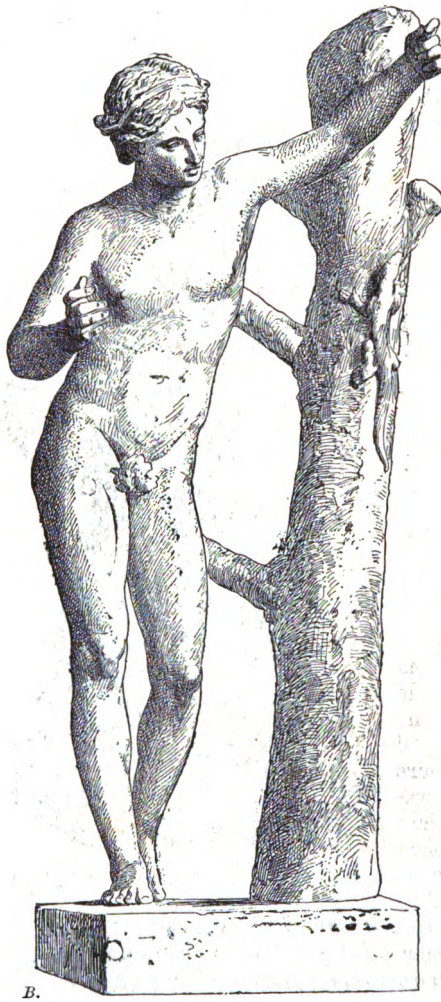
B.

Vittoria di Samotracia. (Museo del Louvre.)

Prassitele è lo scultore della grazia. Pure avendo scolpito statue di divinità, di uomini e di donne, vecchi e giovani, egli preferì le belle forme agili e fresche della giovinezza. Il suo stile

Digitized by Google

è caldo e voluttuoso. Anche i suoi iddii hanno alle volte apparenze femminili: così, l'*Apollo Sauroctono,* uccisore di lucertole, in cui le forme sono così morbide da parer veramente femminee. La sua *Venere di Gnido* era una delle più celebri dell'antichità. Le copie che possediamo ci possono ancora mostrare qualche cosa della somma grazia, della delicata voluttà dell'originale. Ad Olimpia fu trovato un Mercurio, nobilissimo di fattura, che pare opera veramente originale di lui.



B.

Prassitele. — Apollo Sauroctono. (Museo Vaticano.)

La scuola di Sicione si serba fedele al naturalismo di Agelada e di Policleto. Lisippo continua, svolgendole, le tendenze dei maestri. Di natura robusta e severa, egli fu solamente statuario e non lavorò altro che il bronzo. Amò scolpire i corpi umani in atteggiamenti di forza tranquilla e raccolta. Cercò la pura bellezza plastica: e preferì rappresentare, fra gli uomini, gli atleti; fra gli dei, Ercole. A Taranto egli aveva elevati due colossi di Ercole e di Giove. Alessandro Magno volle essere ritrattato solo da lui; ed egli ne foggiò i tratti in numerosissime statue. La sua opera più

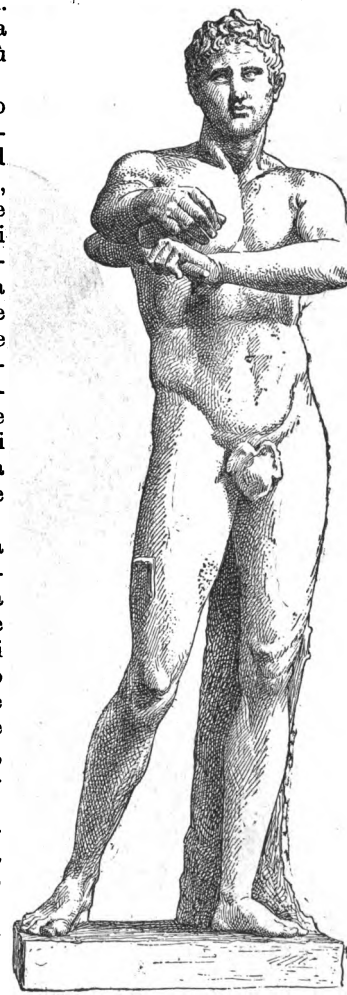
Digitized by Google

nota, il suo cànone, è l'*Apoxyòmenos,* atleta che si pulisce con lo strigile. Le sue statue hanno tutte, come questa, corpi agili e svelti, forzuti senza esser tozzi. E per dare maggiore apparenza di agilità, la testa è fatta più piccola del naturale.

Al IV secolo appartengono pure altre opere che non si possono attribuire sicuramente ad alcuno di questi maestri; come, ad esempio, il gruppo di Niobe e dei suoi figli, disputato dagli archeologi fra Scopa e Prassitele, forse non appartenente a nessuno dei due, ma a qualche ingegno oscuro. Le copie delle figure principali sono agli Uffizi. La vendetta divina che colpisce a morte i figli dell'infelice Niobe è qui figurata con tratti terribili e commoventi. La testa della madre è piena di dolore disperato e muto.

Il ritratto, già trattato da Lisippo, acquista proseliti anche fra gli scultori della scuola attica. Occorre però notare che tutti questi ritratti, come quelli di Lisippo, sono più o meno idealizzati. Si ricordi il Sofocle del Laterano; l'Euripide, i due comici Menandro e Posidippo, del Vaticano; il Pindaro e l'Anacreonte di Villa Borghese.

La scultura funeraria è ricchissima di esemplari. Talora questi monumenti non portano altro che l'imagine del defunto, o rifanno scene della vita famigliare o scene d'addio fra il morto e i parenti. Sono generalmente opere eleganti, delicate, piene di espressione; per quanto siano opere di artisti di poco grido, anzi spesso di semplici operai.



B.
Lisippo. - Apoxyòmenos. (Museo Vaticano.)

Digitized by Google

La pittura nel V secolo giunge al suo più alto grado. I più celebri pittori dell'antichità appartengono infatti a questo tempo.

Niobe (Uffizi.) *N.*

Le tendenze della loro arte sono quelle stesse che abbiamo già notate nella scultura e nell'architettura. L'ingegno di Prassitele è quello che più si può avvicinare ai gusti dei grandi mae-

Digitized by Google

stri della pittura greca, Zeusi, Parrasio, Timanto ed Apelle. È inutile dire che nessuna delle loro opere è rimasta; così che noi dobbiamo del tutto rimetterci alle notizie degli antichi e cercar di indovinare qualche cosa dalle imitazioni dei vasi e degli affreschi di Pompei.

Rilievo sepolcrale attico. (Atene.) *N.*

È certo che essi condussero avanti in modo mirabile la tecnica dell'arte. A questo senza dubbio sogliono accennare i noti aneddoti della tenda e dell'uva che ingannano gli uccelli e i passanti. Ma questi erano giochetti senza importanza; e certo il valore di Zeusi e di Parrasio non era in simili giocolerie da ciarlatani.

Zeusi nacque ad Eraclea presso Metaponto. Ricco di ispirazione e di fantasia trattò i soggetti più opposti con eguale mae-

Digitized by Google

stria. Il suo quadro più celebre fu l'*Elena* dei Crotoniati; la quale diede origine all'aneddoto tante volte citato dagli scrittori d'arte. Avendo scelte le più belle giovani di Crotone, con le varie parti belle di ognuna di loro compose la sua figura: come, molti secoli più tardi, Agnolo Firenzuola nei dialoghi delle Bellezze delle Donne.

Parrasio di Efeso fu il grande emulo di Zeusi. Eccellente nel disegno, stabilì per il primo i rapporti di grandezze e di valori. Spirito sintetico e possente, nel *Popolo d'Atene* aveva riunito in una imagine i vizi e i difetti del popolo ateniese.

Timante di Sicione è l'autore del *Sacrificio d'Ifigenia,* di cui un ricordo è in un affresco di Pompei. Disperando di poter mostrare con bastante efficacia il dolore di Agamennone, gli coperse il volto con il manto, come per non vedere.

Ma il più celebre dei pittori greci fu Apelle. Nato a Cos o ad Efeso, studiò a Sicione sotto la saggia disciplina di Panfilo, nella cui officina gli scolari dovevano restare dieci anni imparando la storia, la filosofia, la prospettiva e le altre scienze, per uscirne, come Leonardo nel Rinascimento, culti in ogni genere di studio e uomini veramente universali. Questa dura e nobile disciplina sembra aver giovato ad Apelle; che da alcuni, per la bellezza ideale delle sue figure, è stato detto il Raffaello dell'antichità. Pare che le sue opere fossero veramente perfette, ed effettuassero quel connubio tra il pensiero e la forma, che tra gli scultori Fidia aveva praticato sopra tutti gli altri. Il suo capolavoro fu la *Venere anadiomene,* fatta per il tempio di Esculapio a Cos. Celebre era pure la *Calunnia,* di cui Sandro Botticelli fece nel Quattrocento una così leggiadra ricostruzione. Nominato pittore ufficiale di Alessandro, egli lo rappresentò in moltissime pose. Nell'*Alessandro tonante,* che ornava il tempio di Diana ad Efeso, egli aveva ritratto il monarca con la folgore in mano. « Vi sono due soli Alessandri — egli diceva — l'invincibile figlio di Filippo e l'eroe d'Apelle. »

Altri celebri pittori suoi contemporanei furono Protogene, autore di un mirabile ritratto di Ialiso; Aetione, che dipinse *Alessandro e Rossane;* e Antifilo e Teone, pittore di genere il primo, noto il secondo per la foga delle sue composizioni.

La decadenza. — I grandi artisti di cui abbiamo parlato or ora, erano nati in un tempo in cui la Grecia era ancora libera, benchè dilaniata dalle contese intestine; ed erano vissuti e fioriti sotto il regno di Alessandro, quando le grandi spedizioni del conquistatore parevano anzi aver dato nuovo impulso alle forze della Grecia, e quando la

Digitized by Google

civiltà ellenica non si era ancora ammollita o in qualche modo mutata per l'influsso dei paesi asiatici soggiogati. Prassitele e Lisippo, pur non avendo le magnifiche ispirazioni di Fidia e della sua scuola, possedevano una grazia e una nobiltà incomparabili; talchè la parola *decadenza* a loro riguardo sarebbe del tutto errata. Dopo la morte di Alessandro, le cose mutarono. La cultura greca prese piede nei paesi conquistati, ma si modificò; e avendo guadagnato di ricchezza e di ampiezza, perdette di saldezza e di vigore. L'artista non lavora più per le libere repubbliche, ma per i re di Pergamo, di Antiochia, di Alessandria: per gli Attali, per i Seleucidi, per i Tolomei. La sua ispirazione non serve più alla patria e all'ideale della propria città resa magnifica sopra le altre con opere d'arte: ma alla volontà o al capriccio di un mecenate. Un Apollo elevato a Pergamo o ad Alessandria sodisfaceva al gusto dei Greci dominatori; ma il popolo di quelle due città rimaneva indifferente e lontano. E quei Greci stessi, cortigiani, non cittadini delle fiere repubbliche del V e del IV secolo, avevano dell'arte un concetto molto diverso, men nobile e più voluttuario di quello dei contemporanei di Pericle e di Cimone. Le città greche erano state costruite con piccole case e con vie tortuose. Solo i templi e i monumenti pubblici erano stati alzati con impareggiabile magnificenza, come quelli in cui si voleva significare la grandezza e la potenza del popolo. Nelle nuove città asiatiche, governate da despoti mezzo greci e mezzo orientali, la magnificenza invade gli edifici privati, le vie e le piazze. Alessandria sorge con vie ampie e spaziose, con palazzi splendidi, con larghe piazze. E questa non è certo cosa di cui noi possiamo dolerci. Ma è certo, come osserva qualche storico dell'arte, che fra quei suntuosi edifici non si trovano più nè i Propilei nè il Partenone. Così è nelle nostre città moderne, con i loro rettifili e i loro risanamenti. Ma il nuovo centro di Firenze, per esempio, ha troppo da invidiare ai suoi predecessori. Santa Maria Novella e il Palazzo Vecchio non si rifanno più.

Della architettura non torna conto occuparsi. Nulla di nuovo o di importante vi sarebbe da imparare. La scultura mantiene ancora il suo vigore, e genera opere che senza avvicinarsi di

Digitized by Google

troppo alle precedenti. sono così belle, che sino alla fine del secolo scorso furono giudicate i più grandi capolavori della plastica

Laocoonte. (Museo Vaticano.) B.

antica. Le varie scuole sono passate dalla Grecia all'Asia. Le più fiorenti sono quelle di Rodi, di Pergamo e di Trallo.

Digitized by Google

La scuola di Rodi fu fondata da Carete, discepolo di Lisippo; e si riannoda così con gli scultori di Sicione. Carete fu l'autore del *Colosso di Rodi,* una statua in bronzo di Apollo, alta centocinque piedi. Ma l'opera più nota di questa scuola è il famoso *Laocoonte,* di Agesandro, Atenodoro e Polidoro, trovato a Roma nel 1506, ora al Museo Vaticano. Laocoonte è figurato nel momento in cui i serpenti, avendo allacciato lui e i figli, stanno per soffocarlo insieme con i due giovinetti. Nella resistenza alla feroce stretta dei mostri, nello sforzo dei muscoli tesi, nell'espressione patetica dei volti pieni di orrore, si vede l'ingegno di un artista, o di più artisti, a cui non è mancato altro che esser nati un secolo prima, per aggiungere a questa violenta espressione di sofferenza corporea una espressione di bellezza morale che qui manca e si nota invece nel gruppo già citato dei Niobidi. Nondimeno l'opera è di quelle che chiedono qualcosa più del solo rispetto; e gli entusiasmi degli archeologi del settecento sono ben meritati, per quanto possano pensare oggi certi troppo esagerati puristi.

Lo stesso si dica del *Toro Farnese* di Apollonio e di Taurisco di Trallo. Zeto e Amfione, per vendicare la madre Antiope, stanno per legare al toro selvaggio la matrigna Dirce, mentre Antiope assiste in disparte. Vi è movimento e vita, e varietà di espressioni, nell'aria disperatamente supplichevole della condannata, nel furore del toro, nello sforzo eroico dei due giovani che lo trattengono. Siamo lontani dalle figure sole e dalle espressioni composte, se pure violente, del secol d'oro. Ma il gruppo non è meno meraviglioso, per la maestria della composizione e la bontà della forma.

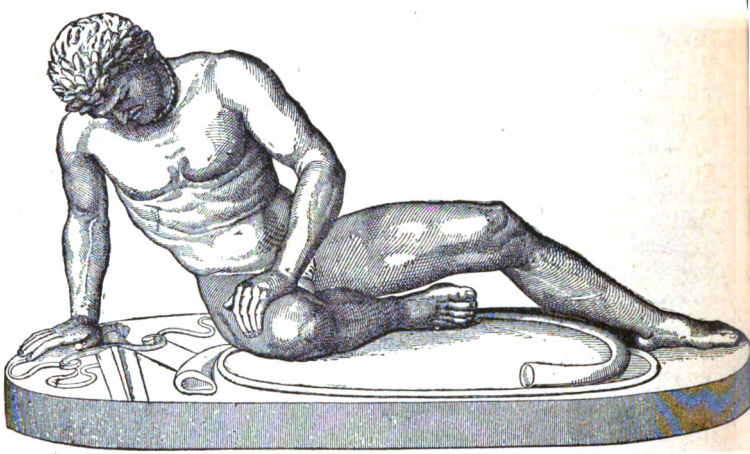
La scuola di Pergamo si rivolse sopra tutto a celebrare le vittorie di Attalo e di Eumene contro i Galli che nel 240 avevano invasa l'Asia Minore. I principali scultori di Pergamo furono Isigono, Piromaco, Stratonico e Antigono. Contro il muro meridionale dell'Acropoli di Atene si trovò lo zoccolo di un monumento elevato dal re Attalo, che portava un tempo quattro grandi gruppi in cui si celebravano le imprese di lui, la battaglia di Maratona, la guerra dei Giganti e degli Dei, e delle Amazzoni e dei Greci. Alcune di queste figure, o le loro copie, sono oggi nei musei d'Europa. La più bella e più nota è il così detto *Gladiatore morente* del Museo Capitolino, un Gallo ferito che è in parte caduto e sta per cedere del tutto alla morte. Il corpo è vigoroso e sano; il volto e le membra portano i caratteri etnici del barbaro. Noi vediamo qui un'arte che si compiace di riprodurre fedelmente e storicamente il vero, senza ispirargli un soffio di idealità. Abbiamo una bella scultura, ma un'opera non perfetta.

Fra le rovine dell'Acropoli di Pergamo la più importante è il fregio che decorava un grande altare elevato da Eumene II.

Digitized by Google

Alto due metri e mezzo e lungo centoquaranta, quel fregio rappresentava la guerra dei Giganti e degli Dei. Nella composizione e nella concezione generale dell'opera si trova ancora qualche traccia dell'età aurea dell'arte. Il tutto è forte, ardito, con quella varietà e quella vigoria che già abbiamo notato nelle altre opere del tempo. Qui l'arte greca torna nondimeno a subire gli influssi orientali. Molti di questi giganti sono mostruose mescolanze d'uomini e di animali, di serpenti, di uccelli con grandi ali, e altre fantasie.

Alla medesima età della scultura si deve attribuire l'originale di una statua di famosa beltà, la cui copia è molto più



Gladiatore morente. (Museo Capitolino.) *N.*

recente; cioè l'*Apollo del Belvedere.* Qui veramente pare rivivere l'opera di un contemporaneo di Prassitele. Nell'originale — la copia è stata mal restaurata — il dio teneva l'egida, come lo descrive Omero:

. . . . . Precede Apollo,
Che di nebbia i divini omeri avvolto,
L'irta di fiocchi, orrenda, impetuosa
Egida tiene, di Vulcano a Giove
Ammirabile dono, onde tonando
I mortali atterrir. Con questa in pugno
Guidava i Teucri il dio contro gli Achei.

Dopo Alessandro, la pittura si dà al genere e alla natura morta, alla *riparografia.* Piraico, il grande maestro della pittura

Digitized by Google

di genere, dipinse botteghe di barbiere, nature morte, quadretti eseguiti con estrema perizia e pagati più che a peso d'oro. Ma altri, fedeli alla tradizione, seguirono la via di Polignoto e di Apelle. L'ultimo dei grandi pittori greci, Timomaco, è autore di

Apollo del Belvedere. *N.*

un *Aiace* e *Medea* e di una *Ifigenia*. Un affresco di Pompei imita forse la sua *Medea* nel momento in cui sta per isgozzare il proprio figliuolo. Nel musaico, l'artista più noto fu un certo Soso, autore dell'*Asarotos oecos*, o casa non ancora spazzata, un motivo della quale, delle colombe che bevono e giocano su l'orlo di una coppa, è riprodotto in un mosaico del Museo Capitolino.

Digitized by Google

§ 5. — LE ARTI INDUSTRIALI ED APPLICATE.

Le arti minori, oggi dette comunemente industriali ed applicate, perchè sono oggetto d'industria o si volgono ad abbellire e a decorare gli oggetti che servono ai comodi usuali della vita, raggiunsero anch' esse in Grecia una grande perfezione. Nelle mani di quel popolo d' artisti tutto si animava e prendeva vita: tutto si foggiava naturalmente in forme nobili e graziose. L' ingegno greco diede a tutti i suoi prodotti il suggello dell' arte e della bellezza. Gli oggetti più umili parevano ripugnare dalle foggie gravi o sgraziate.

Le arti minori che più fiorirono presso i Greci, e di cui sono rimasti numerosi documenti ed avanzi, sono la glittica, la ceramica e l'oreficeria.

La glittica comprende l' incisione delle pietre fine, delle monete e delle medaglie. Gli scarabei egiziani, le gemme incise dell' India, della China e dell'Assiria sono i più antichi esemplari rimasti. In Grecia, l' uso delle pietre incise divenne comune dopo le guerre persiane e sopra tutto dopo le conquiste di Alessandro. Da principio si fecero semplici *intagli,* cioè incisioni scavate nella gemma; nel qual genere fu illustre Pirgotele, che intagliò il ritratto di Alessandro. Sotto i successori del Macedone furono inventati i *cammei,* pietre scolpite in rilievo. I più celebri intagli rimasti a noi sono un *Mercurio* di Dioscoride, *Teseo e il Minotauro* di Panfilo, il *Toro dionisiaco* di Illo. Fra i cammei più noti ricordiamo l'*Apoteosi d'Augusto,* rilevato su un sardonico lungo 35 centimetri e largo 26; e il cammeo *Gonzaga* che figura probabilmente Tolomeo I e sua moglie Euridice.

Le più antiche monete greche sono dischetti d'argento di cui il diritto porta le armi delle città, e il rovescio l' impronta rettangolare del conio su cui erano battute. La glittica si svolse sopra tutto nella Magna Grecia e nella Sicilia; mentre Atene, Argo, Sicione, anche nel tempo di maggior fioritura delle arti, continuarono a battere monete semplicissime e di vecchio stile. Le medaglie o monete più antiche recavano oggetti inanimati o animali che erano come il blasone della città; poi si incominciò ad inci-

Digitized by Google

dervi imagini di divinità. I successori di Alessandro scolpirono per i primi su le monete le loro effigi idealizzate. Nel III secolo le monete prendono il loro vero carattere: da un lato il sovrano, dall'altro il blasone e gli attributi

Moneta d'Atene.

Moneta di Siracusa.

della città. Sia nell'incisione delle teste, sia in quella degli attributi, l'arte raggiunge una finezza e un vigore che ricordano i belli esempi della statuaria.

Sopra tutto nella ceramica noi abbiamo occasione di vedere come la bellezza fosse la cura costante dei Greci nella costruzione pur delle più umili cose. Nella statua e nel vaso, nel tempio e nella cucina, negli oggetti del culto e nei più comuni utensili domestici, essi hanno seguita la loro ben nota regola: la forma di un oggetto dipende dal suo ufficio, e la sua decorazione dipende dalla sua forma. Così ogni oggetto ha una forma speciale e caratteristica che lo distingue da tutti gli altri e ne significa l'uso. E questa forma è sempre soggetta ad una intima regola che la fa bella oltre ogni dire.

I vasi più preziosi ornavano le case e i festini dei ricchi o eran dati come premio nei concorsi e nelle solennità. Questi ultimi, e specialmente quelli che si davano dopo i giuochi delle Panatenee, erano di purissima forma ed elegantissimi di ornamentazione. Le *idrie* a due manichi servivano per versare l'acqua lustrale, e si davano come dono di nozze alle spose promesse. I *crateri* servivano nei conviti e nei sacrifici per mescolarvi l'acqua ed il vino. Le *anfore* a due anse erano di varie specie e servivano ad usi vari, per contenere il grano, i legumi, l'olio, il vino. I *ciati* e i *cotili*, i *calici*, le *patere*, i *lepasti* si usavano per attin-

Digitized by Google

gere dal cratere e per bere. Il *ritone*, specie di corno per bere, si è formato con mille diverse e fantastiche decorazioni, con teste di animali e ornamentazioni varie. Alcuni di questi si facevano, oltre che in argilla, in bronzo, in

B. Pittura di vaso. (Acconciatura funebre.)

argento, in oro, ed in elettro. Ed anche i più grandi artisti, come avvenne poi nel Rinascimento, davano la loro opera a simili lavori.

Tutti questi vasi erano dipinti. A Troia, a Micene, a Tirinto, a Cipro sono stati trovati vasi dell'*epoca pelasgica*, decorati generalmente con ornati lineari che ricordano l'arte del tessitore, e, più tardi, con motivi curvilinei, circoli, punti e spirali che rammentano il lavoro del bronzo. Seguono i vasi di stile *arcaico*, in cui si vedono chiari gli influssi orientali. Sono ornati di figurette o di motivi floreali, nerastri sul fondo giallo o rossiccio dell'argilla. Nei vasi del *vecchio stile* si nota una maggiore eleganza di forma; le figure, sempre rigide e a contorni esagerati, sono nere su un fondo rosso. Viene da ultimo il *bello stile* che fiorisce massimamente alla fine del V e nella prima metà del IV secolo. Il fondo diviene nero o bianco e il disegno rosso. Le figure riproducono scene mitologiche o famigliari; e spesso, come si è detto, si ispirano alle più note composizioni dei più celebri pittori. Ad ogni modo la purezza delle linee, l'ar-

Digitized by Google

monia dei toni e delle forme, l'euritmia della composizione, la varietà delle espressioni, ci possono dare una bastevole idea dell'eccellenza della grande pittura, se già gli artefici potevano giungere a tale grado di beltà.

Dopo, anche quest'arte decade. Il lusso e la magnificenza prendono il posto della semplicità e della armonia.

Statuetta di Tanagra. *B.*

La tecnica progredisce, si arricchisce di nuovi toni e di nuovi ornati. Alle volte si applica sui vasi anche l'oro.

Insieme con la ceramica possiamo studiare le celebri figurine di Tanagra, statuette di terra cotta trovate in

Digitized by Google

grande abbondanza in quella fiera città della Beozia. Alte non più di un palmo, queste figurette di argilla, la cui fioritura è contemporanea a quella della scultura del IV secolo, sono una fedele e perfetta imitazione della vita greca còlta nella sua più schietta e viva realità. Come servivano al commercio e al gusto popolare, si può da esse arguire il gusto del popolo che le amava. I loro scultori, perchè modellavano specialmente figurine di donne o di giovinette in attitudini varie e graziose, erano detti *coroplasti;* e nello stile e in certi motivi sentivano gli influssi di Prassitele, di Lisippo e degli altri maestri. La policromia ben conservata che le adorna, ci dà una idea esatta della colorazione delle statue presso i Greci. Accanto alle divinità minori e sensuali, erano scene di genere: il barbiere che tosa il cliente; il padrone che va al bagno seguito da un vecchio schiavo: in tutto una grande valentia nel caratterizzare i tipi e le persone. La fattura spesso è sommaria: ma l'espressione è giusta.

Diffuso fu anche il commercio delle statuette in bronzo. Alcune, come il *Narcisso* del Museo di Napoli, sono perfette di forme e di straordinario valore.

Dobbiamo parlare dell'oreficeria. *Materiam superat opus:* ecco la guida dei Greci in questo genere d'arte. Oggi si cumulano pietre preziose e ornamenti. I Greci preferivano la bellezza del lavoro. Il gioiello deve valere per sè stesso, per il suo valore artistico, libero dal valore della materia che lo forma.

Le armature, fin dai tempi d'Omero, erano riccamente lavorate, specialmente nell'elmo, nella corazza, e nello scudo. Tutti gli altri oggetti, i mobili, gli istrumenti musicali, e anche le vesti e le stoffe erano curati con gli stessi principii e con lo stesso amore. E se più tardi i Romani preferirono in questo genere la ricchezza della materia, i Greci amarono sempre la bellezza e la difficoltà del lavoro.

Digitized by Google

CAPITOLO TERZO.

L'ARTE ETRUSCA E ROMANA.

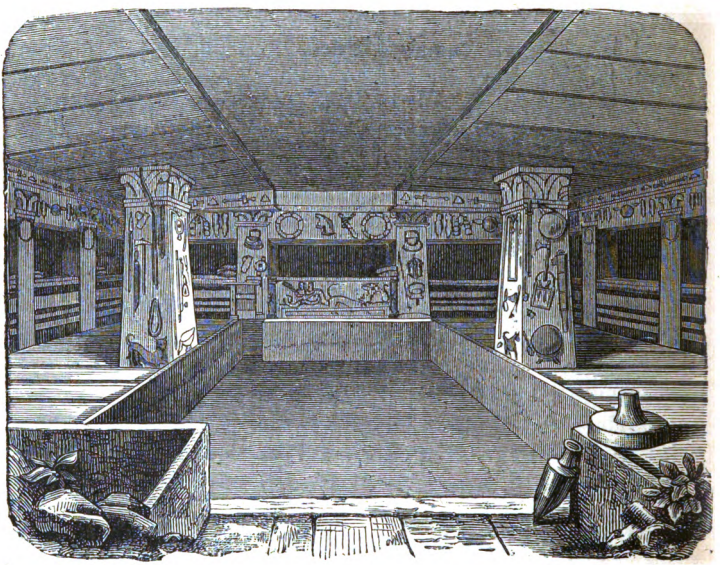
§ 1. — L'ARTE ETRUSCA.

Noi cominciamo ora finalmente a studiare la storia dell'arte in Italia. Dopo l'Oriente, dopo la Grecia, l'arte, continuando la sua via verso Occidente, si svolge fra noi sotto l'influsso di cause diverse. Si è detto troppo lungamente che l'arte romana non è altro che una derivazione, anzi una imitazione della greca. Noi cercheremo di sfatare questa leggenda. Notiamo intanto che il primo verbo artistico fu portato ai Romani dagli Etruschi, cioè da un popolo italico o almeno abitatore dell'Italia; e che quando l'arte in Grecia bamboleggiava, l'Etruria aveva già un'arte propria: un'arte che restò sopraffatta, ma che con l'uso dell'arco e della volta doveva gettare le basi dell'architettura nuova che fiorì poi in Roma. Vediamo ora brevemente i caratteri dell'arte presso gli Etruschi: per poi parlare dei Romani, che derivano direttamente i loro principii artistici dai misteriosi dominatori delle regioni circoscritte fra il Tevere, il mare, e il grand'arco dell'Appennino centrale.

L'Italia somiglia fisicamente alla Grecia. Anch'essa è una penisola con ampie coste, separata a settentrione dal resto dell'Europa per mezzo di un ampio cerchio di altissimi monti, varia di popoli e di climi. La parte settentrionale compresa fra l'Alpi e l'Appennino è una grande e fertile pianura solcata da lunghi e ampi fiumi. La parte peninsulare è divisa in due parti dalle montagne; il versante del Tirreno, specialmente nel tratto compreso fra le valli della Magra e del Garigliano, è più ampio e unito; il versante adriatico, più stretto e montuoso, è rotto da mille contrafforti che dividono il paese, come in Grecia, in tante vallate fra cui non sono facili le comunicazioni. La parte meridionale ha il clima caldo, la terra fertile, ricca di fru-

Digitized by Google

menti e di uve. Nel resto, il clima è temperato: più rigido a settentrione, più costante nel centro e nelle isole. Tutto intorno, il mare invita a navigare. Questa terra ha dunque tutte quelle doti che creano la ricchezza e la prosperità, e quindi il sentimento del bello e il bisogno dell'arte. Ma, più lontana dall'Oriente, essa ebbe necessità, per svolgersi del tutto e per giungere a vera e compiuta cultura, dell'intermediario della Grecia. I Greci infatti



N. Tomba etrusca. (Cervetri.)

vennero presto a popolare le coste della Sicilia e dell'Italia Meridionale, detta da loro appunto la Magna Grecia. A settentrione, attratti dalla ricchezza del suolo, scendevano nella valle padana popoli gallici e celtici. Nel centro un popolo divenuto quasi indigeno, l'etrusco, cresceva e prosperava; mentre su le rive del Tevere si maturavano i fati di Roma. La parte montuosa del centro, come l'Arcadia in Grecia, restò più a lungo libera da influssi stranieri. I popoli di questo territorio appartenevano, come

Digitized by Google

i Greci, alla stirpe pelasgica. Ma dei loro vicini, gli Etruschi, è oscura l'origine.

Intorno a pochi popoli sono stati detti, come intorno a questo, tanti e così vari pareri. La loro storia ci è nota solo per le tradizioni degli antichi e per quello che ci lasciano intendere i monumenti. Non possiamo dire donde siano venuti, nè a qual razza propriamente appartengano. Le loro iscrizioni per noi sono mute. Le pitture ci mostrano tipi e costumi diversi da quelli degli altri popoli italici, e pieni di reminiscenze orientali. Erodoto infatti li faceva venire dalla Licia. La religione e la lingua fanno anch'esse parte da sè e non hanno nulla di comune con quelle delle genti vicine.

È certo ad ogni modo che dieci secoli prima dell'èra volgare gli Etruschi abitavano già le loro terre come conquistatori. Le loro città, fortificate in posizioni inespugnabili, erano unite fra loro in lega difensiva ed offensiva. Dall'Italia centrale essi si estesero nel bacino del Po, e, verso mezzogiorno, sino nel cuore delle colonie greche. Ma sotto i reiterati assalti dei Galli, dei Romani, dei Sanniti, la loro egemonia si affievolì, finchè anch'essi caddero sotto il dominio di Roma. Ma la loro civiltà non disparve subito; scomparve bensì a poco a poco, trasfondendosi in quella romana, più forte e più disciplinata, lasciandole traccie di cui a suo tempo vedremo l'importanza.

Questo popolo fu forte e industrioso. La Toscana è ancora sparsa di rovine che attestano la sua grandezza. Le sue città erano cinte di mura possenti; le regioni malariche e sterili erano state risanate e fertilizzate con grandi opere di scoli e canali. Esso aveva il genio della conquista e della civiltà; ma gli mancava un forte ordinamento politico e una ferma credenza nel proprio destino. La sua confederazione non poteva resistere a lungo contro la forza compatta di Roma. La sua religione era terribile e triste. Il suo cervello era dominato da un cupo fatalismo che gli faceva vedere certa, ad un termine fisso, la fine. Il pensiero continuo della morte, la paura del mondo di là, lo signoreggiavano. I due principii, nella opposizione dei quali è il fondamento della sua credenza, il genio del bene e quello del male, si contendono le anime anche dopo il trapasso.

Digitized by Google

Donde una folla di superstizioni paurose, una confusione di criterii e di riti che si manifesta nei vari modi di sepoltura. E l'arte di questo popolo è essenzialmente funeraria, come nell'antico Egitto. Le sue pitture adornano le pareti delle tombe.

D'altra parte, la natura stessa della religione invita ad un concetto realista e sensuale della vita. L'Etrusco ama la voluttà, i piaceri, i festini, le musiche, le danze. La sua arte quindi ha lo stesso carattere realista e grossolano. L'ideale è sconosciuto a questi artisti, che talora nondimeno nello studio del vero giungono quasi alla bellezza.

In origine, l'arte etrusca subì l'influenza dei Fenici, gli infaticabili navigatori che da Tiro e da Sidone portarono per i primi in Italia il commercio dell'Oriente. Poi essa parve svolgersi per qualche tempo con forze proprie. Da ultimo gli Etruschi, venuti in vicinanza dei Greci, ne imitarono le opere; ma invece di far proprio, come più tardi i Romani, lo spirito ellenico, essi si lasciarono sopraffare e perdettero ogni originalità. Gli specchi portano incisi miti greci. I vasi, o sono di fabbrica greca, o imitano malamente gli esemplari della Grecia.

Delle arti che fiorirono presso gli Etruschi, la più importante e la più originale è l'architettura; e fra tutti gli edifici, quelli che ci importano di più sono le fortificazioni delle città. In queste, le porte rivelano un principio architettonico nuovo per l'Occidente, che era rimasto ignoto agli architetti della Grecia. Intendo parlare dell'arco e della volta. Di questi parleremo brevemente, discorrendo dell'arte romana che ne fece il principio costruttivo de' suoi edifici. Intanto ricordiamo, fra queste porte ad arco, quella di Volterra, e quella di Perugia: il cui arco è sormontato da un fregio dorico con pilastri e scudi, a guisa di triglifi e mètope. A Roma, col sistema della volta, gli architetti etruschi costruirono la Cloaca Massima, ancor oggi intatta, dopo ventiquattro secoli; e il Carcere Mamertino, sui fianchi del Campidoglio.

Dei templi etruschi, che servirono di modello ai primi templi romani, non resta altro che la descrizione di Vitruvio. Come nelle tombe asiatiche, questo tempio mostra ancora il tipo della architettura primitiva in legno: anzi parte dell'edificio è costruita in legname. Il piano è circa quadrangolare; reca davanti un portico con le colonne assai distanti; è diviso in tre *celle* di cui ognuna ha il suo ingresso sul portico. Le colonne ricordano quelle do-

Digitized by Google

riche. Il frontone fu adornato con terre cotte o bronzi solo più tardi, sotto influssi greci. Più tardi si aggiunse pure un fregio con triglifi. Il tempio romano di Giove Capitolino, cominciato verso il 700 a. C., era appunto costruito secondo questo sistema; aveva tre celle, un triplice portico davanti, e un colonnato su le ali; e misurava duecento quaranta metri di periferia. Internamente, pare che questi templi fossero decorati con grande ricchezza.

Più interessanti, ed etrusche per eccellenza, sono le tombe, che restano ancora numerose. Alcune sono in forma di tumulo, con coperchi conici di pretta origine italica; altre sono veri e propri ipogei scavati nella roccia alla maniera orientale. Queste

Pittura murale etrusca. (Grotta Querciola, presso Corneto.) *N.*

ultime alle volte contengono una sola camera; alle volte comprendono vari spazi comunicanti e sostenuti da colonne tagliate nella pietra. Le più note sono quelle di Corneto, di Volci, di Cervetri, di Cere. Le loro facciate, pure scolpite nella roccia, riproducono talora le forme del tempio. Fra i tumuli, il più noto è quello della Cucumella.

Nell'interno di queste tombe noi possiamo studiare la pittura e la scultura degli Etruschi. Le pareti erano decorate di pitture. Intorno al morto, accompagnato dalle sue armi, si deponevano vasi ed altri oggetti. Le pitture sono a tinte intere; e il loro valore è tutto nel contorno. Il roseo serve sempre per la carnagione delle donne; il rosso per gli uomini; il bigio e il turchino colorano gli animali e i demoni; il paonazzo è usato per i vasi. Sono semplici profili, rilevati con forti contrasti di tinte. Figurano scene della vita e dell'oltretomba. Il genio del bene e

Digitized by Google

quello del male si contendono un'anima; altrove demoni spaventosi la tormentano con istrumenti di tortura. Più notevoli e più belle sono le scene di caccia, di corsa, di lotta, di danza: i banchetti e i festini a cui il defunto assiste seduto con i convitati, mentre intorno le danzatrici e le suonatrici cantano e ballano. I tipi mostrano generalmente una razza diversa da tutte le altre d'Italia, uomini di spalle larghe e di forme tozze e pesanti, con la testa piatta e la fronte sfuggente. La composizione è chiara e sobria. Gli atteggiamenti sono vivi e mossi, spesso esagerati a bella posta. Le pitture più antiche sono un po' rigide; le altre più spigliate. La maggior parte sono state rinvenute a Veio, a Corneto, a Chiusi.

Oratore etrusco. (Uffizi.) *N.*

Gli Etruschi furono celebri presso i Romani come lavoratori di terra e di bronzo. Decorarono i loro templi con terre cotte, e fabbricarono anche idoli. La statua di Giove Capitolino era di terra cotta. Altre opere della stessa materia sono state trovate in abbondanza, e specialmente statue e vasellami, grossolani e sovraccarichi di ornamenti.

Le loro città erano popolate di statue di bronzo. Un generale romano ne fece portare da Volsinio più di duemila. Per lungo tempo essi hanno fornito Roma di statue. Alcune sono giunte fino a noi. Ricordiamo il *Marte di Todi* (Museo Vaticano); il *Fanciullo con l'oca* a Leida; la *Chimera* e l'*Oratore* agli Uffizi, e la famosa *Lupa* del Museo Capitolino. Gli animali sono eseguiti con mag-

Digitized by Google

gior franchezza. Nelle figure umane, l'artista si perde nei particolari e trascura la vita.

Ma l'ingegno pratico e realista degli artisti etruschi si mostra meglio in quegli oggetti la cui fabbricazione richiede più industria che ingegno, più sapienza che arte. Così essi lavorarono egregiamente le armi, le corazze, le acconciature, i gioielli, i vasi preziosi. Ma in questo lato l'influsso greco sopraffà il genio etrusco. Le incisioni che ornano il rovescio degli specchi e le pareti degli scrigni, sono tratte da miti greci o etruschi. Talora il disegno è secco e povero; ma talvolta è così nobile e puro, che l'esemplare o la mano di un greco sono manifesti. Tra gli scrigni etruschi, il più bello è la così detta *cista del Ficoroni*, opera di un Novio Plauzio di Roma. La decorazione figura una scena degli Argonauti, con la vittoria di Polluce su Amico.

La scultura etrusca si è pure esercitata su la pietra, ed ha ornato di danze, di processioni, di riti funebri, gli altari e le stele. Lo stile di queste sculture è arcaico, e mostra influssi orientali, con maggiore libertà di mosse e di atteggiamenti.

Quanto alla decorazione dei vasi, è noto che i più belli esemplari rinvenuti sono prodotti di fabbriche greche.

§ 2. — ORIGINI DELL'ARTE ROMANA. - L'ARCHITETTURA.

L'Italia, come abbiamo veduto, ha grandi somiglianze, per la geografia e il clima, con la Grecia. Nondimeno l'indole dei suoi abitatori, e sopra tutto di coloro che compendiarono in sè tutte le tendenze e tutte le virtù delle varie razze italiche, cioè dei Romani, è molto diversa da quella dei Greci. Abbiamo già parlato degli Etruschi; dobbiamo ora parlare dei Romani. E se non è vero quello che troppi asseriscono, cioè che i Romani non ebbero nessun gusto d'arte, o questa considerarono solo come un lusso o un modo di ornamento e di fasto, è vero nondimeno che il popolo romano fu meno artista del greco, come l'etrusco che l'aveva preceduto. Cercare le ragioni di tale diversità sarebbe inutile e vano. A noi basterà far notare le caratteristiche proprie dei Romani, sopra tutto in ciò che riguarda lo svolgimento dell'arte.

Lasciamo quindi di parlare delle origini di Roma e della sua dipendenza politica dall'Etruria. La sua prima civiltà fu rude e grossolana, forte ed aspra, fatta per allevare un popolo di uomini pratici e politici, non di con-

Digitized by Google

templatori e di esteti. La Grecia aveva ottenuta una specie di unità ideale per mezzo del sentimento patrio e della religione. Roma cercò l'espansione per mezzo della forza organizzata; e a sostenere questa forza dello Stato, creò il diritto. Così i Greci ebbero la più grande arte del mondo; i Romani ebbero il più grande impero. I primi furon grandi nel regno delle idee, i secondi dominarono in quello della realtà. Amarono anch'essi l'arte, checchè si sia detto in contrario; ma delle tre arti plastiche preferirono quella che era strumento più visibile di magnificenza e di grandezza, cioè l'architettura.

L'inclinazione pratica del popolo romano gli derivò, oltre che da ragioni di razza, dal modo in cui la città si era formata e allargata. La leggenda ci mostra una accolta di predoni che si riuniscono in un luogo pieno di colline selvose in mezzo a una pianura malsana e deserta. Abbiamo quindi fin da principio quella che oggi si chiama la lotta per la vita. Dopo di questa, dopo la forte costituzione militare che essa aveva resa necessaria, comincia l'età delle conquiste. Anche qui il fine pratico si manifesta splendidamente. I Greci mandavano colonie di commercianti e di agricoltori, legate da puri vincoli morali alla madre patria. I Romani mandano colonie puramente militari: prima il soldato, poi l'agricoltore. Le colonie greche sono emporii; quelle romane sono castelli. Ma i Greci, con tutto lo splendore delle loro idee, soccombettero all'urto di un piccolo stato, la Macedonia, come questo alla sua volta fu soggiogato da Roma. I Romani conquistarono durevolmente il mondo; e se gli altri diedero a questo la bellezza, essi gli diedero il diritto.

Il tipo etnico dei Romani, benchè la razza in origine sia la stessa, è diverso da quello dei Greci. Considerate le statue, i bassorilievi, i ritratti. Le linee del volto sono forti e volontarie, indicano chiaramente uno spirito di volontà e di risolutezza, critico e positivo in modo particolare. Fuori delle lotte intestine che mirano all'eguaglianza politica, il Romano infatti è quale lo mostra il suo aspetto. Nei buoni tempi, è conservatore per eccellenza. Cogli altri popoli egli usa la legge del più forte. A sè stesso, egli impone una disciplina rigida, dalla intera costituzione

Digitized by Google

dello stato a quella della famiglia. Lo stato è la cura costante, la grandezza e la forza di questo popolo di conquistatori. Lo stato poi si esplica per mezzo della conquista; e questa si fa durevole per mezzo della legge.

Un tal popolo, si dice, non era certo adatto a creare una grande arte. Infatti egli non creò; ma trasformò in modo gli elementi fornitigli da altri, che, a parer mio, togliere ai Romani la facoltà di creare e negar loro un'arte propria, mi pare eccessiva severità, se non partigianeria o amore del luogo comune. È così comodo affermare che l'arte romana è un derivato della greca, e considerare quella come una ulteriore fioritura di questa, che molti critici hanno creduto bene di levarsi a questo modo d'impaccio. Io mi propongo di ragionare diversamente, e di dimostrare che esiste veramente un'arte romana, tratta sì da elementi stranieri, ma significatrice nondimeno dello spirito del suo popolo. Il Colosseo non sarebbe mai potuto sorgere su la terra di Grecia.

È chiaro che i Romani, data l'indole loro, abbiano preferito altri studi a quello dell'arte: e che per loro una battaglia vinta abbia significato qualche cosa di più che una bella statua o una bella pittura. È noto anzi che per lungo tempo l'esercizio dell'arte — non l'arte — fu tenuto a vile, e considerato come cosa servile. È nota, nel culmine della potenza romana, l'apostrofe di Virgilio:

> Abbiansi gli altri de l'altre arti il vanto;
> Avvivino i colori e i bronzi e i marmi;
> Muovano con la lingua i tribunali;
> Mostrin con l'astrolabio e col quadrante
> Meglio del ciel le stelle e i moti loro:
> Chè ciò meglio sapran forse di voi.
> Ma voi, Romani miei, reggete il mondo
> Con l'imperio e con l'armi, e l'arti vostre
> Sien l'esser giusti in pace, invitti in guerra;
> Perdonare ai soggetti, accôr gli umili,
> Debellare i superbi....

Ma non è lecito trarre troppo dai versi di un poeta. Qui è il Romano che si esalta nel pensiero della propria grandezza e dell'imperio, che preferisce soggiogar popoli al fermare bei colori su le tele. Ma non vi è nessuno accenno a spregio verso le opere d'arte. Più gravi sono le

Digitized by Google

parole di Seneca: « Le arti son dette liberali, perchè si convengono all'uomo libero; ma v'è un'arte sola, che sia veramente liberale e renda liberi, cioè lo studio della saggezza: le altre sono basse e puerili. Contro l'opinione generale, io non posso mettere nel novero delle arti liberali la pittura, la statuaria, e le arti di lusso. » Ma il filosofo parla, come egli stesso dice, contro l'opinione dei più. Anzi nella storia di Roma non mancano esempi in contrario. Già trecento anni prima di Cristo, un patrizio, Fabio pittore, decorava il tempio della Salute. Un tale Lucio Ostilio si procacciò con la pittura tanta popolarità, che fu eletto console. Dopo il 263 a. C., da quando M. Valerio Massimo Messala fece esporre nella Curia Ostilia un quadro figurante la sua vittoria contro Gerone e i Cartaginesi, si usò decorare i trionfi con pitture che figuravano le geste dei capitani; come più tardi, nei tempi della magnificenza imperiale, si elevarono archi di trionfo con scene scolpite. Anche qui l'arte obbediva ad intenti pratici; ma questa, come si è veduto, è appunto la caratteristica dei Romani. E nei tempi imperiali, Roma non si popolò forse di quadri, di statue, e di edifici suntuosi?

La repubblica certamente fu povera d'arte. Ma ogni popolo ha il suo culmine anche nell'arte. Se i Greci si fossero fermati alle sculture di Egina, noi oggi li giudicheremmo poveri d'arte e privi d'ideale. Quindi, l'errore fondamentale degli avversari dell'originalità romana è, direi quasi, di prospettiva. Lasciamo star l'epoca degli influssi etruschi e della cieca imitazione greca; consideriamo l'epoca del Pantheon e del Colosseo. Ma quelli guardano solo le origini e negano il genio artistico dei Romani. Il che è sommamente ingiusto ed errato.

Vediamo ora brevemente queste origini. Roma da principio fu tributaria dell'arte etrusca. Per lungo tempo gli architetti etruschi costruiscono i suoi edifici e i suoi templi: come già si è veduto studiando l'architettura etrusca. Scultori toscani modellano le statue delle sue divinità; e pittori della stessa gente ornano le pareti dei templi. Tutti i prodotti dell'arte etrusca servono a soddisfare ai bisogni dei Romani. L'Etruria è come l'emporio da cui essi fanno venire statue, pitture, oggetti d'arte industriale e

Digitized by Google

decorativa. A lungo essa sola basta ai bisogni di Roma; la quale, per il gusto dell'arte, non differisce in nulla dai suoi potenti vicini. Così accade che quando i Romani vedono le prime statue greche, essi preferiscono le arcaiche, perchè più prossime alla rigidezza delle etrusche. Fin qui, non si può dire che il loro gusto sia molto elevato e puro. Essi non valgono più dei loro maestri, di cui mostrano vie più la tendenza pratica. Ma la conquista della Grecia è per loro una rivelazione. Da principio pare che lo spettacolo della bellezza pura li spaventi. Catone tuonava che le statue greche entravano in Roma come nemiche. Ma intanto la civiltà cresceva, il gusto si formava, gli animi si ingentilivano. L'arte greca vien di moda, è studiata, coltivata, imitata. I Romani prima la proteggono e la carezzano, poi se ne impossessano e la trasformano secondo l'indole loro. Gli elementi etruschi si confondono con quelli greci; l'ingegno romano li cementa, dà loro l'aspetto della sua grandezza e della sua maestà. Così, al tempo dell'impero, si svolge e cresce l'arte veramente romana; chè prima è tempo di ricerca, di tentativi, e in parte di noncuranza. Così accadde della letteratura. Solo accanto alla greca, la romana crebbe e si fece grande; ma Virgilio e Cicerone sono latini. E seguendo l'indole loro critica e pratica, i Romani perfezionarono la poesia didattica e inventarono la satira: come nell'architettura trovarono forme nuove e nella scultura crearono il ritratto moderno. Essi stessi nocquero soli alla loro originalità, volendo parere più greci che romani, affettando gli usi e i costumi della Grecia alessandrina, accettando leggende, come quella di Enea, che li metteva in relazione coi Greci dalla più remota antichità.

Da quanto si è detto è lecito affermare che i Romani ebbero una fioritura d'arte propria, per quanto tarda. Consideriamo ora l'opera loro nelle singole arti. E cominciamo dall'architettura, la più nobile e originale, la più ricca di creazioni nuove e possenti.

Nell'architettura romana occorre distinguere l'essenza vera e propria dell'edificio dalla sua decorazione. Questa non è conseguenza di quella, come presso i Greci. La prima

Digitized by Google

deriva da elementi etruschi, la seconda è presa dagli esemplari greci.

I primi monumenti di Roma, già si è detto, sono stati costruiti da artefici etruschi. Dall'architettura etrusca i Romani hanno preso i due elementi essenziali della loro costruzione: l'arco e la volta. Questo principio architettonico doveva essere fecondo di applicazioni, e informare di sè tutta l'architettura posteriore, sino a quella dei nostri giorni. La volta, usata da prima in lavori di pubblica utilità ove il suo uso pareva più ovvio e naturale, come cloache, ponti, acquedotti, divenne il principio costruttivo di tutti gli edifici della Roma antica. Con una audacia che gli Etruschi non avevano conosciuto, l'architetto romano elevò immense volte sovra ampie sale, e costruì monumenti in cui vari piani si sovrappongono l'uno all'altro senza che l'opera perda di unità.

Infatti la volta è la sola che permetta di erigere edifici a più piani in condizioni di perfetta stabilità. I Greci e gli Orientali, adottando esclusivamente la linea retta, o usando la volta solo come elemento decorativo o in parti secondarie della costruzione, furono costretti ad elevare edifici di piccole dimensioni, come i templi ellenici, o a perdere, per la grandiosità, l'armonia del tutto, come nei palazzi assiri. I Romani poterono conciliare la grandiosità con l'armonia e con la solidità. Amanti anch'essi del colossale, come i popoli dell'Oriente, seppero creare colossi armoniosi; laddove gli edifici babilonesi non sono altro che una accozzaglia di forme senza un chiaro concetto armonico del tutto. Perciò il Colosseo è di gran lunga superiore al palazzo di Khorsabad e ai templi dell'Egitto.

La volta è lo sviluppo o la rivoluzione di un arco. È una costruzione sospesa, tenuta su dalla pesantezza stessa dei suoi elementi. Ella vince così i limiti imposti dalla materia, e fa sì che si possano riempire grandissimi spazi con piccole pietre. I Romani, aiutati dal loro senso pratico, ne scoprirono per i primi in Europa gli innumerevoli vantaggi, e le diedero quasi tutte le forme che sono giunte fino a noi. L'arco che essi usarono fu il più semplice, quello cioè a tutto sesto. Noi non possiamo qui descrivere i vari modi di volta usati dai Romani; anche per

Digitized by Google

non entrare in particolari tecnici di difficile intelligenza. Basti dire che dalla semplicissima volta della cloaca o del ponte, si giunge alle cupole del Pantheon e delle terme di Caracalla.

Gli edifici, sia per l'uso della volta, sia per la loro mole, divengono più massicci e robusti. Per resistere allo sforzo delle arcate e delle volte, occorrevano muri grossi e solidi. La pietra più usata anticamente fu il peperino, un tufo grigio verdastro con grani neri, di taglio molto difficile. Così si preferì più tardi il bel travertino aureo, la pietra delle costruzioni romane per eccellenza, che è facile al taglio, e indurisce prestamente all'aria. Poi, crescendo il desiderio del lusso, si usarono marmi sontuosi. E anche in epoche di splendore si usò il mattone e il ciottolo, uniti con fortissimi cementi.

Al sistema della volta, che diremo essenziale, se ne aggiunge un altro, puramente ornamentale, ma di grande importanza; ciò è la colonna. Dai Greci i Romani imparano i tre ordini architettonici; ma usano poco lo stile dorico e l'ionico, troppo semplici; e invece perfezionano il corinzio, più ricco, e creano il capitello così detto composito, mescolanza di fogliami corinzii con volute ioniche. Ma in questa imitazione del colonnato greco essi usano la massima libertà, talvolta con una vera e propria ignoranza delle leggi dello stile. Il colonnato diviene l'ornamento delle basiliche, dei templi, dei pubblici mercati. Intorno a un edificio con piano etrusco si pongono colonne, e se ne fa un periptero o un diptero. La colonna, assoggettata alla volta, talora è di necessità deformata. Se le colonne erano troppo lunghe, si accorciavano con un piedistallo preso nel muro; se erano troppo corte, si allungavano collocando di sopra un ordine di pilastrini, un *attico*. Spesso le colonne sono appiccicate agli edifizi, senza avere alcun ufficio statico. I tre ordini, come nel Colosseo, si sovrappongono nei tre piani di un edificio. Per i primi, i Romani sostituirono alle colonne pilastri quadrati, fioriti d'acanto, contro i muri.

Così, dell'architettura greca non restano qui che i caratteri esteriori ed apparenti. Non è il caso di parlare di corruzione e di ignoranza. I Romani adattarono ai loro

Digitized by Google

usi gli elementi architettonici dei Greci. Si vorrebbe forse che essi avessero continuato a riprodurre fedelmente le pure forme del Partenone?

Essi le trasformarono; le presero puramente belle, e le fecero forti. Sposata alla loro robustezza, la beltà greca diede nuovi frutti. Tutta l'architettura posteriore deriva dalla romana. E quando nel 400 risorgono le belle forme antiche, gli architetti non si rivolgono ai Greci, noti veramente da poco più di un secolo, ma ai Romani. Il Brunellesco e Leon Battista Alberti attingono dai ruderi di Roma i principii dei loro edifici, la cui bellezza è così alta e pura, che non ha molto da invidiare ai templi di Corinto e di Atene.

§ 3. — I MONUMENTI DELL'ARCHITETTURA ROMANA.

Roma è ricca di monumenti antichi. Alcuni restano ancora intatti, o di poco mutati dagli oltraggi degli uomini e dei tempi. Di altri restano rovine attestanti la grandezza antica. Altri avanzi sono ancora sepolti o mal studiati. Da alcuni anni gli scavi fatti nel sacro suolo del Fôro mettono in luce ogni giorno nuove meraviglie, scoprono traccie di monumenti perduti, danno modo di imaginare con precisione la bellezza del cuore di Roma e i suoi successivi mutamenti. Molto resta ancora da fare. Si potrebbe dire che la città odierna è tutta costruita su vecchie rovine. E le più importanti saranno a poco a poco scoperte e studiate. Noi ci contenteremo di parlare degli edifici più noti, e ancora diritti davanti allo sguardo dell'uomo dopo quasi venti secoli.

La Roma dei re non conobbe altra arte che l'etrusca. La repubblica creò sopra tutto opere di comune utilità. Le influenze greche cominciano a prevalere dopo il 150 a. C. Abbiamo i periodi del massimo splendore sotto Augusto e sotto i Flavii. Nel III secolo di C. comincia a manifestarsi la decadenza.

I templi, benchè talora bellissimi, non sono i monumenti più degni di studio. I Romani hanno creato o trasformato altri edifici, la basilica, l'anfiteatro, l'acquedotto, le terme, l'arco di trionfo.

La basilica mostra il suo tipo compiuto dopo la conquista della Grecia, in grazia delle colonne e degli altri ornamenti che i generali romani toglievano dai templi saccheggiati dell'Ellade. La basilica è forse la creazione più originale dell'architettura

Digitized by Google

romana, e risponde ai bisogni pratici del popolo che la creò. L'edificio è rettangolare, diviso per il lungo da file di colonne. La navata centrale, più alta, termina con una nicchia semicircolare o quadrangolare in cui si alza il seggio del giudice. Le navate laterali sono più basse, separate dalla principale per mezzo di un doppio piano di colonne che formano una galleria. La porta, di rimpetto all'abside, è spesso accompagnata da un portico a colonne. La basilica serve per i ritrovi d'affari, per i discorsi degli oratori, per le letture dei poeti, per la discussione delle cause. Questa forma è inoltre importantissima, perchè da essa, come vedremo, si svolge direttamente l'architettura cristiana primitiva e in essa si foggia il tipo della chiesa cristiana.

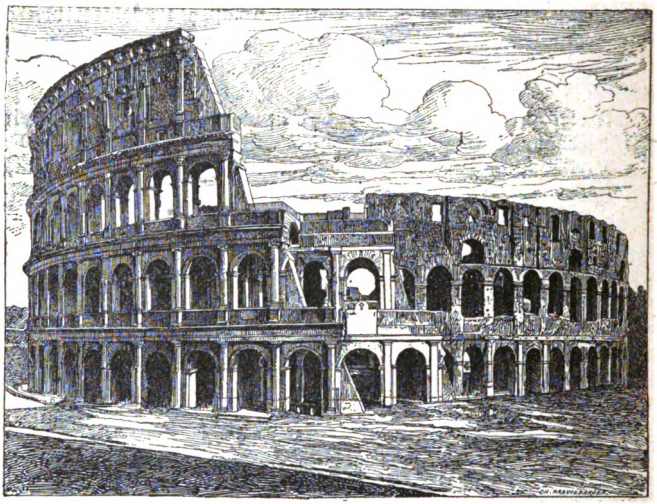
Delle altre specie di edifici parleremo a volta a volta. I monumenti dell'epoca primitiva sono quasi tutti distrutti. Fra i rimasti ricordiamo la tomba di C. Scipione Barbato, del principio del III secolo a. C., sobria e nobile di stile; il tempio della Fortuna Virile, di stile ionico pesante e greve; e quello graziosissimo di Vesta a Tivoli, rotondo con colonne corinzie, sopra le cascate dell'Aniene. Questa forma di edificio circolare è di origine puramente italica; e i Romani, in questo originali, la predilessero. Vedremo altri esempi, il Pantheon, il Colosseo, la Mole Adriana. Nei tempi repubblicani ci basti citare ancora la tomba di Cecilia Metella, moglie di Crasso, una specie di torre rotonda posta su una base quadrangolare, lungo la via Appia.

Tutta questa architettura primitiva è semplice e rude, ma forte. Alla metà del primo secolo a. C., gli ambiziosi, crescendo vie più il senso dell'arte e il gusto del magnifico, cominciano ad alzare edifici superbi per acquistare il favore del popolo. Pompeo eleva nel Campo di Marte il primo teatro di pietra, e lo corona con un tempio di Venere Vincitrice. Cesare costruisce un Fôro con un tempio, un anfiteatro, una basilica, di cui restano avanzi. Ma solo sotto Augusto si giunge a un vero periodo di splendore. Roma e le provincie si coprono di monumenti. Augusto prende una Roma di pietra, e ne lascia una di marmo. Egli termina le opere dei predecessori, come il teatro di Cesare, che prende da lui il nome di Teatro di Marcello; i cui resti in travertino si vedono ancora. Il grande Mausoleo d'Augusto invece fu distrutto dalle fondamenta. A Pola si vede ancora il bel tempio latino di Augusto e Roma; a Nîmes, il tempio detto la *Maison carrée* (casa quadrata). A Rimini, a Susa, ad Aosta, ad Orange sorgono archi di trionfo. Augusto rifece ottantadue templi, dei più belli e grandi. Creò un nuovo Fôro, e vi elevò un tempio in onore di Marte Vendicatore.

Ma il monumento più bello e meglio conservato dell'epoca è il Pantheon di Agrippa, costruito nel 26 a. C. da Valerio d'Ostia.

Digitized by Google

Pur essendo destinato a far parte delle terme di Agrippa, fu subito trasformato in un tempio di Giove Vendicatore. L'edificio è circolare e sormontato da una cupola, secondo il tipo delle costruzioni italiche. Ma non si era ancora elevato in tal forma un monumento così grandioso. Il diametro del vano è di 40 metri in lunghezza e altrettanti in altezza. I muri hanno otto grandi nicchie, alternativamente rotonde e quadrate, di cui una serve di ingresso, ornate con colonne corinzie sovrastate da un attico di pilastri, e, più tardi, da cariatidi. La luce cade da un fóro



B. Colosseo.

del duomo, largo sette metri. La volta era coperta di cassoni ornati di bronzo. Oggi, questi bronzi, i marmi dell'attico, le cariatidi, sono scomparsi. All'esterno, l'ingresso è segnato da un portico a frontone con otto colonne di faccia e altrettante in profondità.

Caligola terminò il tempio di Castore e Polluce. Ne restano tre bellissime colonne nella parte meridionale del Fôro. Claudio fece costruire il suo famoso acquedotto. Nerone, su le rovine della città, elevò il suo meraviglioso palazzo, distrutto dal furor popolare. Con l'avvenimento dei Flavii comincia un nuovo periodo di splendore, forse il più splendido, per le arti.

I teatri romani ricordano nella loro costruzione quelli greci. All'incontro, l'anfiteatro circolare è creazione puramente ro-

Digitized by Google

mana. Vespasiano inalzò il Colosseo, il più grande monumento dell'antichità romana, un anfiteatro colossale costruito su un piano ovale che ha una lunghezza di 180 metri nell'asse maggiore, e di 150 nel minore. Nella sua arena uomini e belve combattevano sotto gli occhi di centomila spettatori. Tutt'intorno era l'immensa gradinata che si perdeva, in alto, dietro un portico corinzio che coronava l'edificio. Di fuori noi osserviamo uno dei più belli esempi di sovrapposizione degli ordini, che l'architettura ci abbia lasciato. I Greci avevano usata questa pratica con molta parsimonia. I Romani ruppero la tradizione, e ne fecero un canone architettonico che, ripreso dagli architetti del Rinascimento, dura ancora ai giorni nostri. Nel Colosseo, l'esterno è composto di tre piani di arcate inquadrate da ordini di mezze colonne, doriche al primo piano, ioniche al secondo, corinzie al terzo: la forza in basso, la venustà nel mezzo, lo splendore in alto. Sopra si alza un quarto piano con pilastri corinzii e finestruole. Oggi il lato settentrionale è ancora ben conservato; il resto in parte è distrutto.

Il Colosseo è la più compiuta e vigorosa espressione dell'architettura romana; ed è anche il monumento in cui più si mostra l'originalità dei figli di Quirino. Vi è la forma circolare, puramente italica; vi è un triplice ordine di arcate, pure italiche, anzi veramente romane; vi sono gli ordini greci, ma sovrapposti al modo romano. Vi è infine la grandiosità, congiunta con il ritmo e con l'armonia del tutto.

Tito, figlio di Vespasiano, alzò le terme, di cui le rovine sono presso il Colosseo. Più importante, perchè riguarda un'altra forma particolare dell'arte romana, è l'arco di trionfo che il Senato gli decretò dopo la morte che seguì al suo brevissimo regno. L'arco di Tito, in cui questa forma architettonica raggiunge per la prima volta la sua piena espressione, consta di una sola e grande arcata sormontata da una cornice ornata e da un grande attico che reca l'iscrizione in onore dell'eroe. I sostegni laterali dell'arco sono ornati di colonnette in cui è un bello esempio di stile composito. Delle sculture che lo adornano, diremo poi. Tutto l'insieme è un vero modello di grazia severa e tranquilla.

Traiano fondò un Fôro, che fu il più magnifico di tutti quelli alzati fino allora. Nel mezzo, Apollodoro di Damasco aveva fabbricata la Basilica Ulpia, e la Colonna Traiana, che portava in cima la statua dell'imperatore. Anche queste colonne ornate di bassorilievi si possono considerare proprie dei Romani. Traiano alzò anche un arco i cui resti servirono ad elevare più tardi quello di Costantino. Gli archi di Benevento e di Ancona, di marmo bianco di Paros, furono costruiti da Apollodoro in gloria del medesimo imperatore.

Digitized by Google

Adriano, l'imperatore archeologo, colui che aveva nella sua villa di Tivoli elevate copie dei monumenti che più lo avevano meravigliato ne' suoi viaggi, condusse l'architettura alla sua massima magnificenza. Il tempio di Venere a Roma, il più grande dei templi romani, era preceduto da un portico coperto, lungo 150 metri e largo 90. Il Mausoleo di Adriano, oggi Castel Sant'Angelo, aveva la forma circolare tipica. Anticamente, la rotonda

N. Arco di Tito.

ora nuda era ornata con un peristilio di colonne doriche. Sopra si elevavano altri due piani circolari, con una cupola coronata dalla quadriga dell'imperatore o da una colossale pigna di bronzo. Questo immenso tumulo conteneva allora solo la camera sepolcrale. Il tutto ricorda la grandezza e il mistero delle piramidi egiziane, con un'arte più affinata e meno rude.

Ma già sotto Adriano l'architettura, per quanto oltremodo magnifica e copiosa di opere, comincia a mostrare i primi segni della decadenza. Lo stile è nobile e fino, ma eclettico e un po' freddo. L'accademia comincia a prendere il posto dell'arte.

Digitized by Google

Infatti sotto gli Antonini l'architettura, non più vivificata dal desiderio dell'originalità, non più retta dai concepimenti robusti e chiari delle età precedenti, comincia ad apparire pesante e ottusa. Antonino Pio, verso la metà del II secolo, costruisce il tempio di Antonino e Faustina, di cui resta il portico con belle colonne liscie (altra modificazione fatta dai Romani alla colonna greca scannellata), i muri della cella e il loro fregio. Marco Aurelio, l'imperatore filosofo, eleva nel Campo di Marte la Colonna Antonina, presso alla quale si vedono ancora undici colonne di marmo, avanzo di un tempio della stessa età.

Nel III secolo comincia veramente la decadenza. L'arco di Settimio Severo (203 d. C.) e quello degli Orefici mostrano un'architettura in cui l'ispirazione è vinta dall'eccesso delle decorazioni, che la rendono goffa e pesante. Il tempio di Vesta, della stessa epoca, un periptero rotondo corinzio, è tuttavia semplice e grazioso.

Nondimeno gli imperatori cercano tutti di abbagliare con la magnificenza delle loro costruzioni. Le Terme di Caracalla, oggi un mucchio di rovine (da cui furono tratti l'Ercole e il Toro Farnese, e la Flora di Napoli!); il tempio del Sole, fatto costruire da Adriano; e, al principio del IV secolo, le Terme di Diocleziano, ancor più splendide di quelle di Caracalla, entro le quali Michelangelo ha posta tutta la Chiesa di Santa Maria degli Angeli; e sopra tutto il palazzo di Spalato, in cui la decadenza è già chiara; mostrano un'arte che cerca di abbagliare con il fasto, ma è priva di anima e di quelle armonie semplici e possenti che fanno del Colosseo una forma di bellezza imperitura. La Basilica di Costantino, di cui si vedono oggi le enormi rovine, è ancora piena di nobiltà severa e solenne. Così è l'arco del medesimo imperatore, che rifà la forma di quello di Traiano, con i cui resti fu costruito. Ha tre archi, uno grande e due più piccoli. Le proporzioni son chiare e armoniose. Pur troppo le aggiunte posteriori, specialmente nella decorazione scultoria, sono di ben altra specie e mostrano evidente la decadenza. Ultimo esempio classico, se pur decaduto, di costruzione rotonda, è la tomba di Santa Costanza, figlia di Costantino.

Nelle provincie, dal III secolo in poi, furono elevati altri monumenti di cui restano le rovine. Ricordiamo l'arco di Besançon, detto *Porta nera* o *Porta di Marte;* l'arco di Langres, le due porte di Autun; la bellissima porta di Arroux, con quattro arcate sormontate da altra arcatura più minuta con pilastri corinzii; l'anfiteatro di Nîmes; l'arena di Arles; le ville di Fliessen e di Nenning, la tomba dei Secondi ad Igel, le terme di Badenweiler, e la *Porta Nigra* di Treviri.

Digitized by Google

L'arte romana si estende anche in Oriente, ma la vicinanza delle forme orientali la corrompe. La bella tradizione classica si oscura. Le forme fantastiche o manierate si fondono con quelle pure e sobrie dell'arte occidentale. Così nasce quella specie di architettura che si chiama romano-orientale, la vera arte barocca dell'antichità. A Palmira, nei monumenti elevati nel III secolo dalla celebre Zenobia a Baalbek (Heliopolis), a Petra, negli archi di trionfo e nei templi, si vede la magnificenza romana malamente accoppiata al gusto fantastico degli Orientali.

L'architettura che abbiamo studiata finora è l'arte ufficiale e grandiosa degli edifici pubblici e dei monumenti, l'arte con la quale la repubblica e l'impero vogliono manifestare visibilmente la loro gloria e la loro ricchezza. Dobbiamo ora considerare l'architettura privata. Questa, per un caso fortunato, ci mostra le sue forme quasi intatte nella dissepolta Pompei.

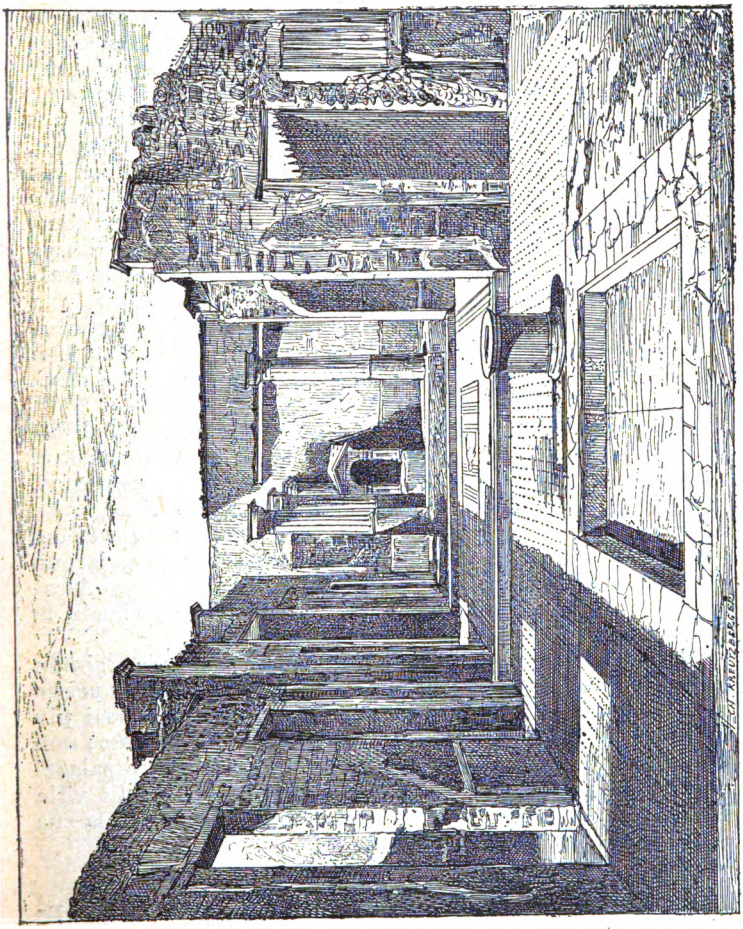
Pompei fu seppellita dalla eruzione del Vesuvio l'anno 79 d. C., insieme con Ercolano e Stabia. Le sue rovine furono scoperte nel 1748; ma gli scavi regolari cominciarono solo nel 1812. Oggi l'antica città appare davanti a noi libera dalla pietra sepolcrale che l'aveva coperta per secoli, e sembra rivivere ancora l'antica vita. Pompei è la vera imagine della cittadina di provincia ai tempi dell'impero. Essendo essa costruita nel Mezzogiorno, vicina alle antiche colonie greche, i suoi edifici non sono scevri di influssi ellenici, ma hanno carattere e fini prettamente romani. Chi cammina oggi per quelle vie, scorge ancor le case allineate ai lati, si incontra nei teatri, nelle basiliche, negli archi di trionfo, entra nelle botteghe e nelle abitazioni, vede le stanze ancora intatte e ornate di pitture, i cortiletti con la fontanella, gli appartamenti segreti della famiglia. Sui muri, nelle vie, le iscrizioni e i graffiti fanno i richiami agli spettacoli teatrali, raccomandano i candidati alle elezioni politiche, parlano di odi, di amori, di dolori della lontanissima età. Le case portano ancora internamente le traccie della vita interrotta violentemente quasi duemila anni or sono. E invece dell'efebo togato o della matrona avvolta nella ampia tunica, oggi si incontrano i turisti e i curiosi.

Ma questa è bella materia per il pensatore. Lo storico dell'arte e l'archeologo trovano quindi altre cagioni di compiacimento. Noi possiamo qui studiare il Fôro triangolare col suo tempio, sul tipo degli edifici greci recenti, e il teatro che mostra già fusi gli elementi greci e latini. Ma sopra tutto ci importa di studiare le abitazioni; ossia l'architettura privata, di cui quelle sono il più perfetto e inoppugnabile documento.

Il tipo della casa romana somiglia assai a quello della greca. Consta di due parti distinte, ognuna collocata intorno ad un

Digitized by Google

cortile (*atrium*). Il primo atrio è più piccolo e non ha colonne; il secondo è un peristilio alla greca, circondato da un colonnato. I soffitti degli atrii convergono a un vuoto centrale, *compluvium*,



B.

Casa a Pompei.

a cui corrisponde nel pavimento l'*impluvium*, bacino atto a raccogliere le acque piovane. Intorno al primo atrio sono le camere che guardano su la via e servono per ricevimenti e uffici; intorno al secondo si aprono gli appartamenti privati, i saloni,

Digitized by Google

il triclinio, lo studio. Le sale sono tutte a piano terreno; raramente si trova un altro piano sovrapposto al primo. Ma questo accadeva solo nelle città di provincia e nelle case delle persone agiate. Roma aveva le così dette *insulæ*, grandi edifici a più piani che giungevano fino a ventun metri di altezza ed accoglievano, come le case odierne nelle grandi città, un grande numero di abitatori e di famiglie. La casa signorile, abitata dal solo proprietario, prendeva il vero e proprio nome di *domus*.

Delle pitture che ornano le case di Pompei parleremo più avanti. Fra le case più celebrate sono la casa del *Poeta tragico*, che nel vestibolo recava il famoso musaico del cane con la scritta: *cave canem;* quella di *Atteone* o di *C. Sallustio;* quella di *Apollo* o di *Narcisso* con una statua di Apollo e un bell'affresco figurante Narcisso; quella del *Fauno* che ha dato il celebre *Fauno danzante* del Museo di Napoli, e il grande musaico della *Battaglia d'Isso*. Molto nota è pure quella dell'edile Pansa, una delle meglio conservate e più chiare nella disposizione topografica. Tutte queste case hanno facciate semplici e disadorne, con poche finestre, e botteghe con un muricciuolo davanti, a metà della porta, per collocarvi le mercanzie.

Ma i veri e grandi palazzi erano quasi solo a Roma. Sul Palatino, dove era sorta la piccola Roma quadrata di Romolo, si alzarono alcuni secoli dopo le splendide case degli imperatori. Augusto vi cominciò la *domus Augustana*. Tiberio vi aggiunse la *domus Tiberiana*. Nerone creò la famosa *domus aurea* di cui si è già parlato. E gli imperatori che vennero poi gareggiarono di magnificenza nei palazzi, fino a Commodo, fino a Severo Alessandro, che andarono, come gli altri, lavorando e mutando la grande mole di Nerone.

I Romani elevarono nelle campagne magnifiche ville. Chi non ricorda l'invocazione *O rus* di Orazio? Ma già Seneca nel primo secolo lamentava l'abbondanza di ville. « Non c'è oramai più fiume, più lago la cui riva non sia fiorita di ville di lusso; non c'è monte dove non ridano al sole del mezzodì case e palazzi per i vostri piaceri. » Ma il filosofo predicava invano. La villa Tiburtina di Adriano doveva superare tutte le altre per la sua estensione e per il suo splendore.

In tutti questi edifici, pubblici e privati, una cosa conviene far notare, non ultima cagione della loro bellezza: cioè la perfetta convenienza della forma architettonica all'ufficio che essa deve significare. I Romani conobbero mirabilmente l'arte di dare agli edifici la forma loro conveniente, quasi un loro volto da cui potesse trasparire

Digitized by Google

l'anima e il fine della pietra e della costruzione. I monumenti romani hanno impressi gli stessi caratteri di fortezza severa che traspare dai ritratti degli uomini che li videro inalzare. Il fondamento dell'arte romana, come vedremo anche meglio dall'esame della scultura, è lo studio del *carattere*.

§ 4. — LA SCULTURA E LA PITTURA PRESSO I ROMANI.

Cominciamo a parlare della scultura. Dopo l'architettura, questa è l'arte in cui i Romani, pur restando in parte imitatori dei Greci, hanno più impresso il suggello della loro originalità. Essi hanno creato una forma nuova: il ritratto, nel senso moderno della parola.

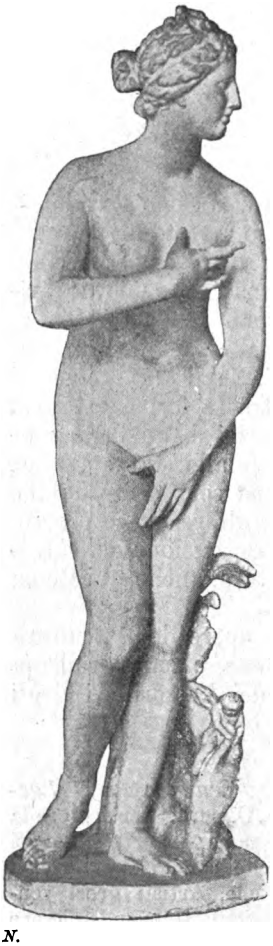
Questa forma d'arte è quella che meglio di tutte conviene all'indole pratica dei Romani. Negli altri generi di scultura si nota un certo contrasto tra la forma e l'idea, si vedono marmi ben lavorati, ma privi di quella animazione che fa vivere una vita superiore alle statue greche. Quindi le opere della plastica romana sono senza dubbio inferiori alle greche. Ma nessuno scultore greco è stato così eccellente come i Romani nell'espressione del carattere individuale. Come nell'architettura, anche qui Roma ha la sua originalità.

Noi parleremo brevemente delle opere della scultura greca a Roma, poi discorreremo della plastica romana propriamente detta; dei ritratti, e dei bassorilievi degli archi e delle colonne trionfali.

L'arte greca non muore con il *Toro Farnese* e con il *Laocoonte*. Quando la Grecia verso il 150 a. C. perde per sempre la sua libertà, l'arte sua emigra sul suolo romano, importatavi quasi a forza, prima dalla rapina, poi dal gusto dei conquistatori. Roma si popola di statue tolte alle città elleniche. Artisti greci vengono in Italia a cogliervi lodi e commissioni. Il grande favore concesso dai Romani alla scultura greca produce in questa un vero e proprio rinascimento. Gli artisti greci romanizzati cercano di ritornare all'antico, e riprendono le sane norme dello stile di Prassitele e di Lisippo. Manca loro la forza creatrice; ma abbonda la nobiltà e la grazia. Le forme delle loro statue sono

Digitized by Google

meno ideali, ma portano ancora impressi i segni della bellezza antica. Apollonio Ateniese scolpisce il *Torso del Belvedere*, un Ercole maestoso ma di forme alquanto esagerate. La *Venere dei Medici*, non mostra più la nudità serena e casta della sua sorella di Milo. Quasi pare che ella se ne vergogni. Ma l'opera è piena di armonia e di grazia. L'*Ercole Farnese* di Glicone (Museo di Napoli) ricorda i belli esemplari di Lisippo, benchè esageri troppo la piccolezza della testa in proporzione con il resto del corpo. I *Dioscuri* di Monte Cavallo probabilmente non sono altro che una copia di opere della scuola di Lisippo.



N.

Venere dei Medici. (Uffizi.)

Altri hanno cercato la violenza tragica della scuola di Pergamo, come Agasia di Efeso, autore del *Gladiatore Borghese* del Louvre; se pure, come vuole qualcuno, l'opera non è da ricondursi al III secolo avanti Cristo. Più grazioso e moderno di tutti è Pasitele, l'autore del *Fanciullo che si leva una spina* del Museo Capitolino; opera piena di vita, di finezza, di grazia.

Sotto Adriano, la scultura ellenistica riceve una nuova e vigorosa spinta, ma più per la quantità che per la qualità delle opere. Queste infatti hanno lo stesso carattere di finezza accademica e fredda che abbiamo notata nell'architettura dello stesso periodo. Antinoo, il bello schiavo favorito di Adriano, morto nel Nilo per salvare il suo signore, celebrato poi con onori divini, è il re di questo popolo di statue. Le sue numerose effigi mostrano una bella testa dolorosa reclinata sul petto, coperta con capelli abbondanti e ricciuti, piena di grazia mesta e sensuale.

Tutte queste opere, come gli ultimi esemplari della scuola di Pergamo, furono per lungo tempo considerate i capolavori della scultura antica. La scoperta delle vere statue greche, fatta dal principio

Digitized by Google

del secolo scorso, mise alla luce ben altre bellezze, e diede modo di giudicare la scultura romano-ellenica secondo il suo giusto valore.

Fino dai primi tempi, i Romani avevano avuto l'uso di conservare le imagini di cera degli antenati. Questa è la vera origine del ritratto romano. Mirando ad esprimere la fisonomia dell'individuo nei suoi tratti più particolari e caratteristici, lo scultore non poteva pensare alla bellezza delle forme, ma alla giustezza dell'espressione. Quando l'arte greca si introdusse in Roma, la fattura del ritratto si perfezionò. Alla cera succedettero il bronzo e il marmo. Ma l'uso di queste nuove materie non escluse la cura rigorosa del vero e dei particolari.

N.

Busto di un Romano. (Cesare?) (Berlino.)

La realtà in questi ritratti è resa con fedeltà e con robustezza. I Romani vi introdussero un'altra novità, cioè la riproduzione fedele delle vesti che avvolgono la persona. Solo dopo, effeminandosi i costumi, anch'essi vollero essere riprodotti alla greca. Gli imperatori ebbero gli attributi di Giove, e le loro mogli quelli di Venere o di Giunone. Comunque, le figure femminili, fuori dell'abbon-

Digitized by Google

danza delle pieghe che le circondano, mostrano quella nobiltà severa che è propria della matrona romana. Basterà ricordare l'*Agrippina* seduta del Museo Capitolino; e la nobilissima statua della *Pudicizia* nel Vaticano. Fra le statue d'uomini è famosa quella d'Augusto, un vero capolavoro. Della stessa età sono le statue equestri di M. Nonio Balbo e di suo figlio, provenienti da Ercolano. Quella di

B. Agrippina. (Museo Capitolino.)

M. Aurelio sul Campidoglio è anche troppo nota; il cavallo è vigoroso, l'espressione della statua è dignitosa e tranquilla. Ma la più ampia messe di studio è data dagli innumerevoli busti che sono giunti fino a noi. Tutti mostrano una osservazione scrupolosa del vero e una finissima cura dell'imitazione. La barba e i capelli sono anzi resi con minuzia eccessiva e nuocciono spesso alla espressione del tutto.

Il bassorilievo storico va di pari passo con il ritratto; ed è anch'esso affatto diverso dal greco. Per l'indole della composizione esso può assomigliarsi ai rilievi dei palazzi

Digitized by Google

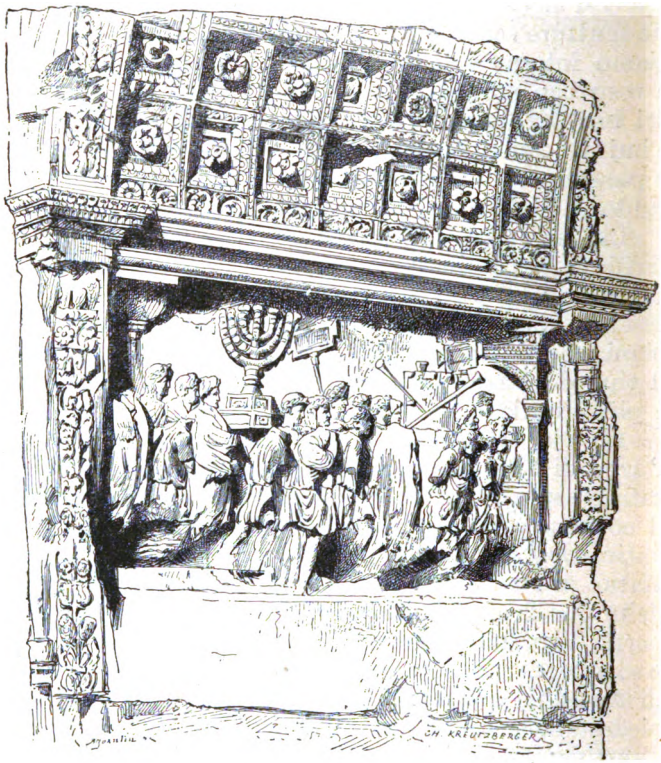
assiri. Il Romano non vuole scolpire sugli archi e su le colonne i suoi iddii e i suoi eroi idealizzati. Egli vuole rendere con fedele esattezza, con rigorosa verità storica le sue grandi imprese e le geste dei suoi imperatori e de' suoi capitani. I combattimenti, le spedizioni, i trionfi, sono figurati con una tal cura della realtà e dei particolari, che queste sculture sono oggi il miglior documento che noi possediamo intorno agli usi militari del popolo romano. Tutto è reso con minuzia e con fedeltà; i costumi dei militi e dei barbari, le armature, i tipi sono studiati dal naturale e imitati con straordinaria verità. Ma il soffio della Grecia è passato sopra a queste sculture. Esse hanno un'anima; laddove quelle degli Assiri sono mute.

La sua stessa costruzione differisce da quella del bassorilievo greco. Questo era privo di prospettiva, e aveva le sue figure tutte su lo stesso piano. I Romani, per le necessità della rappresentazione, inventarono il rilievo a più piani, e introdussero la prospettiva nella scultura, creando il tipo del bassorilievo moderno. Onde il rilievo romano è più pittorico che veramente scultorio.

La più bella delle decorazioni trionfali è quella dell'arco di Tito, in cui sono figurate le vittorie dell'imperatore sopra i Giudei. Più importanti per la storia e per il costume sono quelle della colonna traiana, e della parte antica dell'arco di Costantino, cioè i rilievi dell'attico, le statue di Daci sopra le colonne, i medaglioni, le sculture delle due faccie laterali, e quelle delle pareti interne della porta. Figurano le guerre contro i Daci e contro i Parti; e sono essenzialmente pittoriche e narrative. Della colonna di Antonino alzata nel 161 d. C., resta nel Vaticano il piedestallo, recante davanti l'apoteosi di Antonino e di Faustina; composizione rigida ma nobile. I rilievi della colonna elevata da M. Aurelio rappresentano le guerre contro i Quadi e i Turcomanni; e mostrano un'arte ancor robusta e sana. L'arco di Settimio Severo mostra già la decadenza. La parte recente di quello di Costantino mostra l'arte antica caduta e sformata per sempre. Le sculture sono rigide, informi, senza carattere e senza vita. Con questi rilievi la scultura romana si può dire morta per sempre.

Digitized by Google

Restano a considerarsi gli innumerevoli sarcofagi scolpiti. Quasi tutti sono posteriori all'età degli Antonini, al tempo in cui la sepoltura prese il posto del rogo: sono quindi opere di decadenza. Inoltre essi appartengono più



B. Scultura dell'arco di Tito.

all'industria che all'arte. Le scene che li decorano sono tratte dalla leggenda eroica o divina, specialmente dai miti che racchiudono in sè l'idea della morte e del risveglio, grande e continua cura di quell'età corrotta e tormentata che pare sentire il peso della propria grandezza che sta

Digitized by Google

per tramontare. Il ratto di Proserpina, il destino di Alceste e di Protesilao, i miti di Prometeo, di Amore e Psiche, di Diana ed Endimione, sono più frequentemente oggetto di rappresentazione.

Alle volte, come nel magnifico sarcofago del Campidoglio, il soggetto non ha nulla a che fare con la morte: come i combattimenti delle Amazzoni e la leggenda di Achille. Il valore artistico di queste sculture è generalmente meschino. Alcune sono di buona scuola; in altre compaiono qua e là bei motivi, presi senza dubbio da opere famose ora perdute.

N.

Battaglia di Amazzoni. (Rilievo di un sarcofago.)

Mentre intorno alla pittura greca noi non abbiamo altro che le scarse e spesso leggendarie notizie lasciatevi dagli antichi, la pittura romana in parte è sopravvissuta ed è ricca di opere e di esempi. È bene però osservare che generalmente le pitture romane rimaste sono opere di arte industriale, eseguite non da artisti ma da operai, e imitate quasi sempre da esemplari greci. Così che in questi affreschi, in questi encausti,

Digitized by Google

in questi musaici, le due pitture vengono quasi a fondersi: e dell' una resta la materia, dell' altra l' idea.

Le opere dei celebri pittori romani o romanizzati sono perdute. Quindi anche la grande pittura romana si può

B. Il nido degli amorini. (Pittura murale) (Pompei.)

dire perduta per noi. Questa infatti è la più fragile e la più caduca delle arti figurative. Dagli scrittori possiamo nondimeno apprendere che il ritratto era anche qui in grandissimo onore. Così Arelio, poco prima di Augusto, fu celebrato come pittore di ritratti femminili. Nello stesso tempo, Laia di Cizico si acquistò grande fama come ritrattista. Questo è il lato in cui la pittura romana si mostrò

Digitized by Google

veramente originale. Le pitture trovate al Palatino, fra cui sono note quella che figura il mito di Io liberata da Ermete, e l'altra figurante l'amore di Polifemo per Galatea; il famoso affresco delle *Nozze Aldobrandine;* il paesaggio omerico dell'Esquilino (*l'ingresso d'Averno*); i musaici; e altre opere scavate dai resti di case antiche, mostrano spesso parti di ottima fattura e di rara perfezione. Ma i loro autori sono ignoti: e la derivazione dal greco è manifesta.

Ma gli esempi migliori di pittura decorativa sono dati dalle composizioni murali di Ercolano e di Pompei. Queste città, come ci hanno rivelato l'architettura e gli usi domestici degli antichi, così ci hanno lasciate intatte, o quasi, le pitture che adornavano le sale delle persone agiate. Esse sono lavorate a fresco, a tempera, ad encausto. Il loro merito principale è nella virtù decorativa che esse possiedono in sommo grado. Le pareti hanno un fondo monocromo, rosso e giallo, e più raramente nero, verde o azzurro. I pannelli contengono figurette isolate o scene mitologiche piene di brio e di grazia affettata: miti bacchici, satiri, fauni, baccanti; edifici e paesaggi fantastici che rendono la decorazione puramente architettonica; scenette di genere, scene famigliari, amorini che giocano o lavorano a vari mestieri. Altre composizioni di maggiore importanza riguardano la leggenda eroica e riproducono quadri celebri di artisti greci: la *Collera d'Achille, Teseo e il Minotauro,* la *Separazione di Achille e di Briseide,* la *Liberazione di Andromeda.* Il colore è luminoso e dolce. Lo stile varia, come varia la nobiltà dei soggetti e della trattazione. Queste pitture sono tutte la manifestazione di una gioia serena e tranquilla. Sono ridenti e gaie. Gli occhi che le contemplavano amavano le immagini liete e cercavano la vita facile e soave.

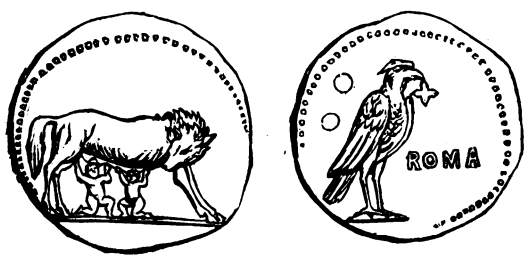
Il grande musaico della *Battaglia d'Isso,* che ornava la casa del Fauno, è invece uno splendido esempio di pittura storica ed eroica. La composizione mostra il punto culminante dell'azione. Alessandro, già vittorioso, trafigge con la lancia il generale persiano, mentre Dario, dal carro che già fugge, si volge a guardare spaventato, e i suoi lo seguono nella fuga e nel terrore, incalzati dai Greci che

Digitized by Google

sopraggiungono a sinistra dietro il loro re. La parte dei Greci è quasi tutta rovinata. Ma anche così, il musaico mostra di essere una buona copia di un capolavoro ellenico.

Diamo ora uno sguardo alle arti industriali. Fra queste, in gran parte, sarebbero anche da collocare le pitture decorative che abbiamo studiato sopra e molte sculture di sarcofagi. La glittica ebbe presso i Romani grandissimo favore. Dioscoride, il più illustre degli incisori greci, visse ai tempi di Augusto. Della medesima età sono i due cammei dell'*Apoteosi di Augusto*, a Parigi e a Vienna: i più belli e grandi che noi possediamo.

La ceramica cede a poco a poco alla scultura e alla oreficeria. I vasi si fanno di alabastro, di marmo, di granito, di porfido, e si coprono di rilievi. Altri sono d'oro,



Moneta romana.

d'argento, o di vetro (*vasi murrini*). Altri erano scavati in una sola pietra, in un onice o in un'agata.

Nell'oreficeria i Romani ereditarono il gusto degli Etruschi e dei Greci. Anche qui, come in tutti gli oggetti che servivano per i comuni bisogni della vita, la forma corrisponde sempre all'ufficio. Ma i Romani preferirono la ricchezza della materia; dove i Greci consideravano solo la bellezza e la difficoltà dell'opera. I tripodi, i vasi da incenso, i candelabri, le acconciature, siano di carattere italico, cioè un po' rigidi e magri, siano di pura bellezza greca, restano esempi insuperati, con quelli ellenici e del Rinascimento, della grande arte industriale che oggi, dopo secoli di sonno, si vuol fare risorgere.

Digitized by Google

Noi abbiamo così terminato lo studio dell' arte antica. Dalle rovine di questa sorge lentamente un' arte nuova che, incerta e misera da prima, condurrà poi lo spirito umano a resuscitare, dietro l'esempio dei classici, le pure forme della bellezza antica. Noi dobbiamo ora studiare l' epoca che matura il Rinascimento, e seguire il corso delle arti durante l' evo di mezzo.

Digitized by Google

Digitized by Google

Libro Secondo.

L'ARTE MEDIEVALE.

Digitized by Google

Digitized by Google

INTRODUZIONE.

Con la caduta della civiltà romana e con la decadenza dell'arte classica, l'antichità, pure rinnegata e qualche volta maledetta dai popoli nuovi, non cessa per lungo tempo di essere signora delle arti. Essa contiene infatti quelle verità e quegli insegnamenti che sono necessari a tutti coloro che vogliono elevare edifici, scolpire statue, dipingere muri e tele. Tanto più la necessità di quegli ammaestramenti si fa viva in tempi barbari, in età in cui ogni lume di civiltà superiore sia spento, in cui occorra ricominciare da capo e ricongiungersi alla grande tradizione il cui ricordo, sia pur confuso e vago, permane ancora nell'intelletto degli uomini.

Cosicchè è lecito dire che l'arte antica, anzichè morire, soffre una trasformazione. Noi vedremo che i primi passi dell'arte nuova sono contemporanei a un periodo di splendore dell'antica; e che quella per molto tempo segue, nella tecnica, le vicende di questa; e che la prima si svolge con elementi presi dalla seconda e adattati ai bisogni speciali che la civiltà nuova richiedeva. Di qui un primo periodo, che chiameremo di transizione, e che va dalle origini fino oltre il X secolo di Cristo. In questo primo periodo, due sono le partizioni che dovremo fare. L'una riguarda l'arte cristiana primitiva, con qualità essenzialmente romane. L'altra comprende l'arte bizantina, nata dalla stessa tradizione classica, ma mescolata con elementi orientali.

Da questa lunga età di preparazione si svolge intorno al mille la prima delle arti medievali propriamente dette.

Digitized by Google

Qui i vari elementi confusi hanno dato nascita finalmente ad un'arte che ha sì qualità e forme originali, ma per la sua chiara derivazione dalle tradizioni latine si chiama *romanica* o *romanza*, come le lingue che allora fiorivano dal ceppo sempre verde della latinità. Dall'arte romanica si svolge alla sua volta l'arte medievale per eccellenza, cioè l'arte *gotica* od *ogivale*. A suo tempo esporremo le ragioni e il corso dei vari stili; e facendo vedere la permanenza dell'ideale classico anche nelle più oscure età, potremo dimostrare, nel terzo libro, che il Rinascimento classico italiano non fu artificioso, ma necessario; non opera di pochi, ma frutto di una lenta e incessante maturazione.

Ma accanto alle arti che continuano e trasformano la tradizione classica, noi ne vediamo nascere e crescere un'altra che si può considerare come l'ultima e più pura propaggine dell'arte orientale. Voglio parlare dell'arte araba; e aggiungo che i suoi influssi sugli stili, per dir così, classicheggianti, non sono affatto da trascurarsi. Dall'Arabia essa alzò monumenti fino alla Spagna e alla Sicilia e penetrò in Francia e nell'Italia Meridionale. E insieme con l'arte araba studieremo l'arte persiana e indiana, e le arti dell'Estremo Oriente.

Le cose che noi dovremo studiare in questo secondo libro non sono poche, nè facili, nè sempre chiare. Ma trattandosi più che altro di definire la natura e le vicende degli stili, anzichè di parlare di opere e di artisti particolari, potremo compiere la nostra fatica non senza diletto, ed enunciare idee semplici e chiare intorno ad un'arte che fra tutte è la meno nota e anche la più calunniata.

Digitized by Google

Capitolo Primo.

L'ETÀ DI TRANSIZIONE.

§ 1. — L'ARTE CRISTIANA PRIMITIVA.

In mezzo alla società antica che decade, sorge una civiltà che a poco a poco introduce nel mondo un nuovo concetto della vita e una credenza nuova. Dalle persecuzioni e dai martirii il Cristianesimo esce trionfante dopo una lotta di secoli. Ma questa medesima lotta non gli lasciò tempo di pensar presto alle arti; nè le persecuzioni gliene avrebbero lasciato il modo. Esso doveva provvedere alla propria esistenza e al proprio accrescimento, combattere con le unghie e coi rostri contro il paganesimo che aveva ancora in sè tanta forza, da rendere possibile, dopo Costantino, la riforma troppo breve di Giuliano. Ragioni analoghe a quelle che avevano ritardato lo svolgimento delle arti presso i Romani, impedirono ai Cristiani di avere fin da principio un'arte originale. Chi deve passar la vita nella conquista, morale o materiale, non ha tempo da pensare a cose di cui può anche fare a meno. Così l'arte va sempre compagna ad epoche di floridezza e di avanzata civiltà. Prima o dopo, bamboleggia o decade. Si aggiunga che i Cristiani involgevano nel loro odio per la civiltà pagana anche le arti; e si ricordi l'indignazione di san Paolo visitante Atene, e le parole disdegnose di Clemente Alessandrino verso lo stesso Fidia. Le belle statue dell'antichità erano considerate e tenute come opere del demonio.

Ma il sentimento dell' arte è troppo vivo nell' uomo perchè questi lo possa dimenticare. L'arte anzi è talvolta un potentissimo strumento di dominio. E, quando fu tempo, i Cristiani intesero tanto questa verità, che eressero edi-

Digitized by Google

fici splendidi e li ornarono con musaici suntuosi. Allorchè finalmente dalle catacombe essi poterono uscire liberamente alla luce, la basilica prese il luogo del cimitero sotterraneo, e le grandi decorazioni musive succedettero alle timide pitture delle cappelle e delle cripte. Ma, sia prima che dopo, essi furono costretti ad usare le forme e i materiali che avevano d'intorno e che l'uso secolare aveva loro resi famigliari. Tanto è ciò vero, che la tecnica dell'arte cristiana segue lo stesso decadimento che già notammo nell'arte pagana e partecipa della medesima corruzione.

In che cosa consiste allora la novità dell'arte cristiana? Essa consiste in ciò, che gli artisti cristiani, pur giovandosi delle forme pagane, le modificano secondo il loro intento e ne mutano radicalmente il carattere. Questa verità, che sta a capo della storia dell'arte cristiana primitiva, ci apparirà chiarissima quando verremo alle dimostrazioni particolari.

Essa intanto basta da sola a dimostrare quale fu l'officio dato ai primi Cristiani nel grande corso dell'arte. Essi presero l'arte antica al punto in cui i loro predecessori l'avevano lasciata, e se ne giovarono per il loro fine. Così essi prepararono la fioritura originale del medioevo propriamente detto e gli splendori dell'arte romanica e gotica. E queste traggono gran parte della loro beltà dall'essere fondate sopra le norme ed i principii della bellezza antica.

Durante tutta l'età medievale la più importante e la più nobile delle arti è l'architettura. Essa anzi è la sola che non decada mai intieramente, ed è anche la prima a rifiorire. Di tutte le arti l'architettura infatti è quella che meno va soggetta ai capricci dei singoli individui. Essa è l'arte sociale per eccellenza, l'arte che più fedelmente delle altre mostra il crescere, il diminuire, e la natura delle nazioni. Le sue masse immobili sono come imagini dell'attività umana attraverso i secoli. E tanto più essa ha modo di dimostrare quella sua qualità, quanto meno i tempi sono adatti allo svolgersi di quelle libere iniziative particolari che sono necessarie ad arti meno so-

Digitized by Google

ciali, come la pittura e la scultura. Dopo avere veduto queste due arti lentamente sciogliersi e liberarsi dalla maggior sorella, noi le vedremo ora ricadere sotto il giogo antico.

La primissima arte cristiana si svolge nelle catacombe scavate sotto la terra; luoghi di riunione, di preghiera, e di sepoltura. Sono lunghi corridoi (*ambulacri*) che nella sola Roma stendono per ben 500 chilometri le loro braccia che spesso si sovrappongono a più piani. Nei muri sono scavate le tombe (*loculi*), murate da una pietra (*titulus*), che reca il nome del defunto, con la data, qualche iscrizione, o un segno simbolico. Per le sepolture più importanti il corridoio si allarga in una specie di camera (*cubiculum*). Alle volte le camere erano ampie, alte, e sormontate da un'arcata (*arcosolia*). La luce veniva dai *lucernari*, specie di pozzi scavati molto distanti gli uni dagli altri. Questi erano veramente i luoghi adatti ad una religione spiritualista e triste che predica il raccoglimento in Dio e il disprezzo dei beni del mondo. Così le catacombe meravigliano il visitatore per la loro austerità severa, per la loro nudità, per il dispregio perfetto delle pompe e della bellezza.

Il Buon Pastore. (Catacombe di S. Agnese.)

A Roma, le più celebrate sono il Cimitero di Callisto, che comprende nella prima delle sue tre *aree* (cioè il campo che le catacombe occupano in superficie e in profondità) la *tomba di Santa Cecilia*, le *Cinque cappelle del Sacramento* con le loro pitture, e la *cripta* che racchiude i papi del

Digitized by Google

III secolo, un tempo rivestita di marmi preziosi; e i cimiteri di Domitilla, di Pretestato, di Priscilla. A Napoli, le catacombe più notevoli si trovano sotto San Gennaro de' Poveri, Santa Maria della Sanità, e Santa Maria della Vita.

In questi cimiteri sotterranei appare per la prima volta la pittura cristiana; e, qualche tempo dopo, anche la scultura.

Da principio, più che pittura, si ebbe una vera e propria iconografia. Si cominciò con lettere simboliche scritte od incise da per tutto: con il monogramma di Cristo, l'AΩ e il XP. Poscia, perchè le iniziali della parola *ichthys*, pesce, formavano alla loro volta le iniziali di cinque parole significanti *Gesù Cristo, figlio di Dio, Salvatore* (Jesùs Christòs Theoû Yiòs Sotèr), si coprirono di pesci figurati le pareti delle catacombe. Così comincia il simbolo. Al primo seguono gli altri: la croce, la palma, il pavone, l'agnello, il lupo, la vigna, la barca: tutti simboli riguardanti la Passione e la vita eterna.

All' apparire delle figure del *Buon Pastore* l' iconografia cede il passo alla pittura. Quella imagine in sè stessa era simbolica, e i Cristiani, vedendo in essa figurato Cristo, non le davano altro valore che di allegoria. Più vicina alla realtà è la figura dell' *Orante,* severa forma di donna nell' atto di pregare, simbolo della preghiera, della Vergine avvocata, della Chiesa che commenda a Dio i fedeli. Ma di qui alla rappresentazione dei fatti della vita di Cristo e dei loro paralleli dell'Antico Testamento (Daniele nella fossa dei leoni, Giona nel ventre della balena, le miserie di Giobbe, l'ascensione di Elia), il passo era breve e facile.

Questo è lo svolgimento del concetto. Ma la forma segue una via diversa. Quando i primi Cristiani vollero dar corpo alle loro idee e alle loro imagini, essi si giovarono dell' arte antica ancora rigogliosa, ed usarono perfino i segni della mitologia pagana per significare i simboli della religione nuova. Le personificazioni delle forze celesti e terrestri, delle montagne, dei fiumi, del giorno, della notte, del sole, della luna, si mescono alle rappresentazioni sacre e ai simboli di Cristo. E questo talvolta si veste con un manto pagano e si fa figurare sotto la veste di Orfeo che suona la cetra. Nel cimitero di Callisto noi vediamo, in un

Digitized by Google

pannello centrale, Orfeo che ammansa le belve, e, intorno, quattro scene dell'Antico Testamento e quattro figurette di buoi e agnelli simbolici.

L'Orante. Pittura delle Catacombe. (Roma.) *B.*

Così, la tecnica è quella stessa delle pitture pagane del tempo. Nel I secolo noi vediamo una semplice decorazione architettonica di paesaggi, fiori, volatili, corone, che ricorda le pitture analoghe di Pompei. Solo nel II secolo cominciano ad apparire le imagini cristiane; e la loro fattura delicata e serena accompagna la bella fioritura

Digitized by Google

d'arte romana che sotto Traiano e Adriano avemmo occasione di studiare.

Nel III secolo il concetto tende già a violare la forma; e questo doveva necessariamente accadere ad un' arte che cresceva con elementi e forme non suoi. Quindi il simbolismo, aiutato dalla letteratura ecclesiastica già fiorentissima, diviene più sottile ed oscuro. L' arte non è più semplice ed ingenua, non si contenta più del Buon Pastore, del giovinetto fresco e innocente che reca su le spalle la pecorella smarrita e trovata. Da questo simbolismo popolare e spontaneo, essa passa ad imagini più astruse e più dotte. Le rappresentazioni si moltiplicano; e le scene dell'Antico Testamento, come si è veduto, prendono il posto delle prime allegorie, per significare i dogmi e i misteri. Ma a questo progresso del pensiero corrisponde la decadenza della tecnica: primo, perchè il contrasto fra le due cose si andava facendo maggiore; secondo, perchè anche l' arte pagana, da cui la cristiana attingeva la forma esteriore, precipitava già verso la decadenza. Le figure divengono a poco a poco fredde, rigide, convenzionali, come quelle dei monumenti profani del tempo. La tecnica delle pitture continua ad essere l' affresco. I migliori affreschi di questo tempo sono quelli delle Camere dei Sacramenti, nel cimitero di Callisto.

Finalmente, nel V secolo, il concetto si sprigiona dalla forma e dal simbolo. Le scene bibliche divengono più vive e più vere; e Cristo, anzichè sotto il velo del Pastore o di Orfeo, si mostra nella sua forma vera, come figlio di Dio e capo degli Apostoli. Le sue imagini (fra cui notevoli quelle delle catacombe di San Ponziano a Roma) mostrano un volto ovale, severo e dolce, con la barba ancor tenera e i capelli lunghi e divisi, con gli occhi ampi e la bocca seria e soave. La tecnica è anche più decadente; ma le figure vivono una vita interiore nobilissima che le fa grandeggiare.

La scultura crebbe più tardi della pittura. Anzitutto i Cristiani la consideravano arte idolatrica per eccellenza. Quindi le si avvicinarono timidamente; e anche qui, più che nella pittura, si contentarono di copiare le forme classiche. In secondo luogo, essa era meno facile ad eserci-

Digitized by Google

tarsi segretamente; e quei simboli che un pittore poteva facilmente occultare sul muro di una catacomba, non si potevano scolpire senza pericolo su massi di marmo che dovevano esser lavorati all' aperto. D' altra parte la pochezza dello spazio nei cimiteri sotterranei non dava molto agio alla decorazione scultoria. Cosicchè questa arte sorse tardi e non fece quasi altro che scolpire figure nei sarcofagi e nei monumenti sepolcrali.

Le statue sole sono rarissime. Si continuano a scolpire i busti degli imperatori; ma questo è un resto dell' uso pagano. L' obelisco e la colonna di Teodosio sono copiati da monumenti pagani. Anche le imagini dei santi sono scarse. La chiesa di San Pietro possiede ancora un bronzo del V secolo rappresentante il Santo seduto. È una figura nobilissima di atteggiamento e di forme, che ricorda i belli esempi antichi. Un Santo Ippolito sedente, di marmo, del III secolo, è nel museo Laterano. Lo stesso museo conserva fra l' altre una statuetta del Buon Pastore, del III secolo, piena di ingenuità e di dolcezza.

Numerosissimi sono i sarcofagi scolpiti. Lasciamo andare quelli dei primi tre secoli, i quali erano acquistati presso botteghe e artisti pagani, e non offrono diversità alcuna da quelli profani del tempo. Solamente, le figurazioni sono per lo più generiche e tali da non violare il sentimento religioso del compratore. Ma quando nel 313 l' editto di Milano fece terminare l' èra delle persecuzioni, i Cristiani furono liberi di scolpire quello che loro meglio pareva. Sfortunatamente, la decadenza della scultura era allora tale, che l' arte cristiana ebbe in questa parte tarpate le ali fino dal suo principio.

Nondimeno, i sarcofagi riempirono le cripte, i sepolcreti, i cimiteri, le chiese, e le basiliche.

La tecnica seguì le vicende dei tempi; e così si va da composizioni abbastanza chiare ed armoniche che corrono liberamente intorno alle pareti delle tombe, ad altre, serrate e confuse, e comprese e divise da quella architettura a colonnette, archetti, e frontoni che è propria della decadenza romano-cristiana. I motivi sono gli stessi delle pitture contemporanee. Talora un medaglione reca le imagini scolpite del defunto o dei defunti.

Digitized by Google

B. Sarcofago cristiano. (Museo del Laterano.)

Digitized by Google

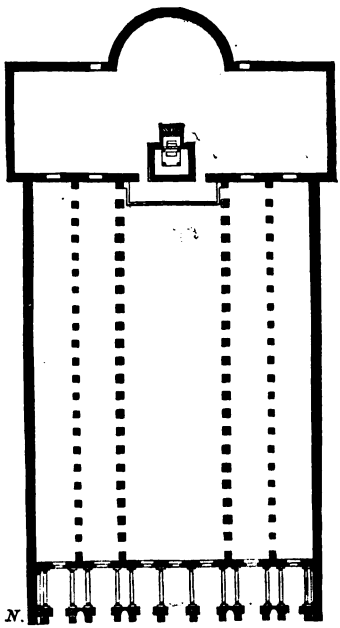
Fra i sarcofagi rimasti, uno dei più belli è quello di Giunio Basso, del museo Laterano. Notevoli sono pure quelli di Sant'Ambrogio a Milano, e la tomba di Probo (395) nel Laterano. L'influsso dell'antichità è manifesto; ma la tecnica comincia a divenire fredda e meno perfetta.

Quando Costantino ebbe con l'editto di Milano riconosciuta ufficialmente la nuova religione, il Cristianesimo uscì fuori dalle cripte e dalle catacombe, e l'arte potè svolgersi liberamente alla luce del sole. La vittoria, facendo più viva la coscienza della loro forza, esaltò gli animi dei Cristiani che dopo tante persecuzioni e tanto sangue erano giunti a dominare il mondo e a sottomettere il potere civile e quello spirituale. Non avendo più bisogno dei simboli e delle composizioni allegoriche, l'arte si mostrò in piena luce, trionfò nelle basiliche contrastanti in magnificenza con gli edifici pagani, nei musaici che coprirono d'oro e d'azzurro le volte, nei sarcofagi che rinchiusero i fedeli defunti in mezzo alle figurazioni scolpite dei martiri e della fede.

La forma architettonica più importante, perchè da essa si svolge lentamente tutta l'architettura medievale e moderna, è la basilica cristiana. Questa, per quanto non manchino le opinioni contrarie, è una trasformazione o uno svolgimento della basilica romana. Anche qui noi vediamo i Cristiani giovarsi dei materiali classici per i loro bisogni. L'umanità — è stato detto — concepisce lentamente. Essa ha bisogno di parecchi secoli per afferrare il senso di una nuova idea, e di altri secoli per trovarle la forma conveniente. I Cristiani adunque cercarono intorno a sè stessi l'edificio più adatto al loro culto. Questo non poteva essere il tempio romano, data la troppa diversità della religione. All'incontro la basilica, luogo di riunione ove si rendeva anche la giustizia, aveva un fine e quindi una forma che non potevano meglio adattarsi all'uso e alle idee dei Cristiani. È anzi probabile che prima del IV secolo questi si riunissero in qualche basilica privata a tenere le loro conferenze e i loro sermoni. Noi sappiamo infatti che le basiliche servivano anche ai poeti e ai sofisti che declamavano in pubblico le loro composizioni.

Digitized by Google

Una breve descrizione della basilica cristiana proverà la verità del nostro asserto. L'edificio consta di un portico dal quale si entra, per tante porte quante sono le navate, in un cortile quadrato (*atrium*) circondato da colonne e recante nel mezzo una fontana (*cantharus*). Questa parte è aggiunta dai nuovi architetti e presa dalla pianta della casa romana. Il corpo dell'edificio è diviso in due parti distinte: l'abside per il vescovo e il clero, e la navata per i fedeli. Nel mezzo dell'abside è il trono (*cathedra*) su cui siede il vescovo. La navata consta di una parte mediana più larga e più alta, e di due o quattro navi laterali più piccole e più basse: tutte separate fra loro da file di colonne o da arcate, di cui le due interne sopportano la nave centrale con i suoi muri forati da finestre con archi a tutto centro. Fra l'abside e la nave si eleva l'altare, basato su la tomba di un santo (*confessio*) e coperto da un baldacchino sostenuto da colonne. La nave sinistra serviva alle donne, quella di destra agli uomini, quella di mezzo al clero. Nella navata centrale era il *chorus*, chiuso da cancelli di marmo, che accoglieva i cantori e i preti degli ordini inferiori; e ai lati erano due *amboni*, specie di pulpiti dati alla lettura dell'epistola e dell'evangelo. Questa è la forma fondamentale e più semplice. Ma fin da principio si trovò modo di aumentarla e di arricchirla. Le navi longitudinali furono divise dall'abside per mezzo di una nave trasversale o *transetto*, avente talora a sua volta absidi secondarie. Le navi laterali si arricchirono



Pianta della basilica di San Paolo. (Roma.)

Digitized by Google

di tribune per le donne e per le vergini; e si aggiunse il *narthex*, specie di vestibolo che faceva comunicare l'atrio con la chiesa. Sopra al baldacchino si arrotondò un grande arco di trionfo. E la ricca decorazione musiva coperse con i suoi splendori le pareti e la volta dell'abside e dell'arco di trionfo. Il soffitto, ornato talvolta di cassettoni dorati, era di legno, a doppia pendenza.

Questo è lo scheletro. Il suo rivestimento fu dato dagli avanzi dell'antichità pur decaduta e moribonda. Le colonne, le basi, i capitelli delle basiliche primitive sono presi da edifici pagani. Quando questi cominciarono a mancare, si presero qua e là i vari pezzi e si collocarono alla rinfusa nello stesso edificio. Laonde le prime basiliche sono per questo riguardo più armoniose e logiche delle posteriori.

L'esterno è semplicissimo. Le porte sono sovrastate da un arco tondo, ornato di grandi musaici.

Le basiliche più notevoli del IV secolo sono quella di San Pietro, che cedette il posto nel 400 al tempio moderno dello stesso nome; e quella di San Paolo fuori mura, cominciata nel 318 da Teodosio e terminata da Onorio. Del V secolo sono le basiliche di Santa Maria Maggiore, di Santa Sabina, di San Pietro in Vincoli e di San Lorenzo. Sant'Agnese è già del principio del VI secolo. In questa, come nella precedente, si collocò sui capitelli un *abaco* che riceve direttamente lo sforzo delle arcate. Al IX secolo appartengono Santa Prassede e San Clemente, le cui arcate cadono alternativamente su colonne e su pilastri.

Le altre forme architettoniche cristiane nate nel IV secolo sono il battistero e il mausoleo.

In ambedue predomina la forma rotonda o poligonale: cara la prima agli architetti romani. Il battistero è coperto da una cupola, e riproduce chiaramente la *piscina* e il *frigidarium* delle terme. Alle volte anzi è la trasformazione di un *ninfeo*, piccolo bagno privato. Così il battistero ottagonale di San Giovanni in Laterano, e quello di San Giovanni in Fonte a Ravenna. Come questi, sono poligonali quelli degli Ortodossi e degli Ariani (Ravenna) e quello di Santa Tecla a Milano.

Digitized by Google

I mausolei ricordano i loro fratelli pagani, la tomba di Cecilia Metella e la Mole Adriana. Sono notevoli quelli di Santa Costanza, di cui si è già parlato, e quello di Sant' Elena su la via Labicana. La forma circolare fu talvolta adottata per altre costruzioni; come la chiesa di Santo Stefano Rotondo, a Roma, del secolo V.

Come l' architettura esce dalle catacombe per creare la basilica nuova, così la pittura a fresco dei cimiteri cede il posto al musaico. Le piccole e modeste pitture murali dei primi secoli non bastarono più ai superbi edifici elevati dal cristianesimo trionfante. I Cristiani, pensando un po' meno al cielo e un po' più alla terra, cominciavano ad amare la magnificenza e lo sfarzo e forse volevano con la ricchezza delle loro costruzioni oscurare la bellezza delle antiche. Inoltre, la gloria di Dio in terra doveva trovare degna espressione nelle imagini sacre e nei templi destinati al nuovo culto. Lasciando l' affresco, l'arte cristiana si diede tutta all' uso del musaico. Questo genere di pittura resta inferiore all' altro per le difficoltà tecniche che impediscono la finitezza del lavoro e della espressione; ma lo supera per la solidità, per la resistenza agli oltraggi del tempo, e per lo sfarzo. Non permettendo un lavoro troppo finito, esso favorì la tendenza a formare tipi e forme fissi e invariabili che potessero restare più a lungo impressi nella mente dei fedeli, e parlassero più facilmente al loro cuore e alla loro imaginazione.

Il musaico cristiano è piuttosto architettonico che decorativo. Mentre la pittura romana poneva a fondamento della decorazione la partizione regolare e simmetrica degli ornamenti, la cristiana gettò le sue figure su le superfici delle chiese come su unità da cui si staccano le imagini, libere da qualsiasi altra decorazione. Solo nelle pareti superiori della navata le finestre obbligano l'artista a partire regolarmente la superficie. Così accade che queste ordinanze nobili e decorose ci impediscono di considerare la povertà dei particolari. Del resto le figure, con la toga e il gesto dei senatori romani, sono piene di nobiltà, se pure rigide e spesso goffe. Nei volti appare lo studio di nuovi tipi, liberi da influssi classici.

Digitized by Google

Nello stesso tempo la mitologia cristiana andava prendendo consistenza. L'Apocalisse di San Giovanni, uno dei libri che più abbiano commossa la mente dell'uomo nei secoli, offriva anch'esso una sorgente inesauribile di motivi pittorici. I nuovi pittori non dovevano faticar molto a trovare i soggetti. Le timide rappresentazioni simboliche videro sorgere allora le grandi composizioni in cui la Chiesa glorificava apertamente i suoi dogmi, i suoi misteri, i suoi fasti, e la vita di Cristo e degli Apostoli. I soggetti più comuni sono Cristo con gli Apostoli, con i vegliardi dell'Apocalisse, la Madonna con il Bambino circondata d'angeli, le divine città di Gerusalemme e Betlemme, i fiumi del Paradiso, gli agnelli, le palme, le croci, i pavoni simbolici. Il fondo è azzurro, e le figure stanno ora su le nubi, ora su un verde prato sparso di fioretti.

I più bei musaici sono quelli del IV secolo, nella volta anulare del battistero di San Costanzo: scene di vendemmia piene di spirito giocondo e veramente dionisiaco, benchè di fattura grossolana; e, più belli di tutti, nell'abside di Santa Pudenziana. Dopo, comincia una lenta decadenza che termina nel VI secolo, quando l'arte bizantina acquista il predominio. Del principio del V secolo sono i musaici del mausoleo di Galla Placidia a Ravenna, con animali simbolici e figure. Il musaico dell'arco di trionfo di San Paolo è della fine del V secolo; e quello dell'abside dei Santi Cosma e Damiano, eseguito dal 526 al 530, può segnare la fine dello stile musivo di Roma. In questi ultimi il simbolo ha ceduto a poco a poco ad una espressione più viva del carattere; e il giuoco vario e grazioso della decorazione antica ha dato luogo al ritmo grave delle figure sole.

Dopo la metà del VI secolo comincia per l'Italia una decadenza rovinosa che pare spegnere ogni lume d'arte. Dalla discesa dei Longobardi (568) fino al primo albore di rinascimento dell'età romanica, la barbarie più fitta pare avvolgere l'Italia e l'Occidente. La corruzione delle arti giunse a tale, che il loro risorgere, alcuni secoli dopo, dovette parer miracolo. Le invasioni straniere furono la causa principale di questo oscuramento. Il paese si trovò

Digitized by Google

Musaico dell'abside dei Santi Cosma e Damiano. (Roma.)

immerso in una specie di anarchia, conteso da popoli diversi, assalito da ogni parte da Longobardi, Franchi, Arabi e Bizantini. Le varie influenze si avvicendano e determi-

Digitized by Google

nano una confusione di stili in cui la sana tradizione romana pare perduta per sempre. Dovevano passar molti secoli, prima che il Brunellesco e l'Alberti levassero dall'oblio le belle forme degli edifici antichi!

La barbarie recò anche miseria e povertà. Stretti da calamità di ogni genere, incerti della loro stessa vita, gli uomini non avevano quella libertà e serenità di mente che sono necessarie al fiorire o anche solo al vegetare dell'arte. Le occasioni a fare diminuiscono; i procedimenti tecnici si dimenticano; e la difficoltà di scolpire il marmo o di elevare edifici solidi e armoniosi diviene ogni giorno maggiore. I monumenti del tempo, quando non siano dovuti ad artisti stranieri, sono una prova chiara della decadenza delle arti nel mondo latino di occidente. Gli edifici, mal costruiti, cedettero e ruinarono al più lieve urto della terra. Lo scolpire anche una sola figura d'uomo parve impresa quasi impossibile. Le sculture di quel tempo fanno davvero pensare ad una umanità inferiore. I corpi sono tozzi e informi, le teste grosse, le orecchie grandi ad ansa, gli occhi spalancati e privi di espressione. Così che gli scultori dovettero ricorrere, per celare la loro imperizia, agli ornamenti puramente geometrici combinati in mille forme diverse con i motivi animali e vegetali sempre più rigidi e stilizzati. E anche la pittura non rimase dietro alla sorella. I musaici eseguiti dal VII al IX secolo a Roma e a Ravenna sono quanto di più goffo e inanimato si possa imaginare. I soggetti sono sempre gli stessi; ma le figure sono rigide e senza vita, senza ritmo di composizione, senza armonia di colori. Dovranno passare ancora molti secoli prima che si possano ricominciare a cercar nell'arte le traccie della bellezza antica.

§ 2. — L'ARTE BIZANTINA.

Allorchè Costantino ebbe trasportata a Bisanzio la sede dell'impero, la magnificenza romana, avvivata e accresciuta dalla vicinanza dell'Oriente, lasciò la città eterna e si trasportò su le rive del Bosforo. Roma stessa si spogliò de' suoi tesori per adornare la nuova capitale. Poco più di un secolo dopo, l'impero di Occidente scomparve

Digitized by Google

anche di nome; e l'autorità di Costantinopoli fu grandemente accresciuta da quella scomparsa. Luogo di passaggio fra l'Oriente e l'Occidente, ricca di commerci, visitata da viaggiatori e negozianti dei più lontani paesi, in essa le due civiltà parvero fondersi per dare luogo ad una civiltà nuova. Questa, naturalmente, risulta di elementi romani, benchè fiorita in terra greca; ma si trasforma per influssi orientali e dà origine a forme nuove. Poi, alla sua volta, muove verso le terre occidentali e impone loro in parte il suo dominio e per lungo tempo la sua arte.

Ma questa civiltà splendida e sfavillante di ori, di marmi, di avorii, di sete preziose, era priva di robustezza e di consistenza. L'impero bizantino non è altro che una grande macchina burocratica che agli urti del tempo e della barbarie non offre altra difesa che la sua stessa compagine; così spessa e costretta, che solo uno sforzo più volte secolare potè giungere a disgregarla. Nel lungo tempo che va dalla sua fondazione alla sua caduta (1453), l'impero non fruì sempre della stessa prosperità e della stessa ricchezza, e andò soggetto a vicende che qui sarebbe troppo lungo ricordare. Ma l'immobilità e la rigidezza sono proprie a tutta la sua civiltà, dalla massima fioritura di Giustiniano alla decadenza rovinosa degli ultimi tempi.

L'arte è lo specchio fedele della sua grandezza, della sua decadenza, e de' suoi caratteri principali. La prima è rapida, e dura poco: o meglio, si arresta subito e si disgrega lentamente. Così l'arte, raggiunto un grande splendore ai tempi di Giustiniano, dal VI secolo in poi non progredisce più, anzi si fissa in forme rigide e convenzionali. Da allora, essa segue le vicende politiche dell'impero. Dal 726 all'842, mentre le contese iconoclastiche infieriscono, l'arte cade; e rifiorisce con la vittoria del culto delle imagini e con il forte governo dei principi macedoni che fino al secolo XI assicurano la prosperità dell'impero. Dopo, ricomincia la decadenza. Ma in tutte queste vicende gli elementi costitutivi rimangono sempre gli stessi. Nel che ebbe gran parte anche la Chiesa. Anche a Roma si cercava di fissare le imagini in certe forme sempre uguali. Questa inclinazione non poteva trovare miglior terreno che nel nuovo impero, ove la politica si era mutata in bu-

Digitized by Google

rocrazia e un avviluppato cerimoniale regolava tutti gli atti dello Stato, ove la fede aveva ceduto il luogo alla teologia, e il sentimento religioso privo di schiettezza cercava di stupire con lo sfarzo la mente dei fedeli.

I Bizantini adunque hanno composta, se non creata, un' arte nuova, un' arte che fino al 1000 è la sola a cui anche i popoli occidentali possano ricorrere. Ma la sua grandezza fu breve, l' energia creatrice si inaridì presto, e non rimase altro che una tecnica raffinata, priva di moto e di vita.

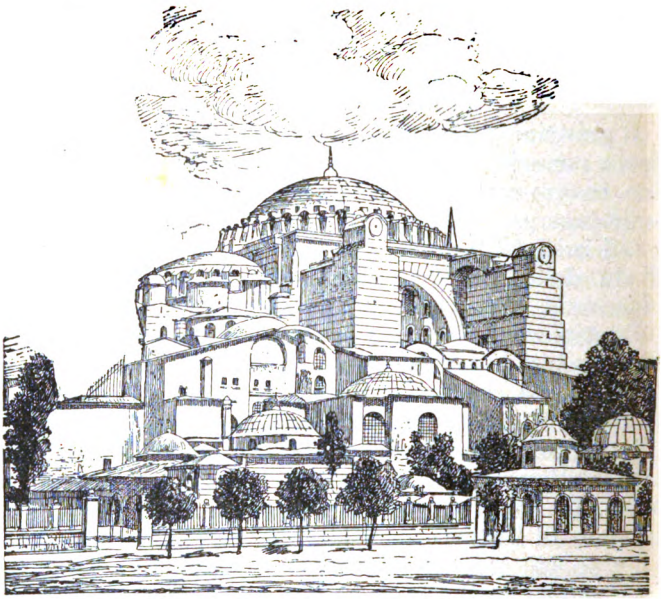
Il principio architettonico dell'arte bizantina è l'uso della cupola considerata come parte principale a cui le altre debbono essere sottomesse. L'uso della cupola basta da solo a modificare profondamente il piano della basilica primitiva.

Gli inizi dell'architettura bizantina sono contemporanei all' età delle basiliche cristiane del IV secolo. Prima che a Bisanzio, essa comincia a svolgersi in Oriente. Ma fino a Giustiniano il tipo della basilica romana resta vittorioso. Gli elementi bizantini si trovan qua e là, ma ancora incompiuti. La chiesa che Costantino fondò a Gerusalemme sul Santo Sepolcro, era una basilica a cinque navate con gallerie. Simile, ma senza gallerie, è quella di Santa Maria a Betlemme, elevata da Sant'Elena, ancor oggi esistente. In Santa Sofia, che Giustiniano fece elevare da Antemio di Tralle e da Isidoro di Mileto, dal 532 al 537, è il tipo più compiuto e perfetto della chiesa bizantina. Essa mostra tutti gli elementi architettonici bizantini condotti al loro più alto grado.

La cupola essendo la parte più importante dell'edificio, ne venne la necessità di conciliare la nuova architettura con le forme allungate che il culto consigliava alle chiese cristiane. Così, le colonne furono sostituite da vigorosi pilastri; e su questi si alzarono grandi archi le cui aperture lasciarono libere le quattro braccia di una croce avente a centro la cupola. Questa posa su gli archi, e raggiunge i pilastri per mezzo di pennacchi sferici. La nave centrale si allunga in due emicicli fiancheggiati da quattro nicchie, le cui volte servono a fortificare vie più la grande cupola del mezzo.

Digitized by Google

Tale è in generale la costruzione di Santa Sofia; tale è anche il tipo della chiesa bizantina. La cupola di Santa Sofia è alta 53 metri dal suolo, larga 32, e parte direttamente da una cornice circolare posata su le chiavi dei grandi archi e sostenuta dai pennacchi che portano il peso della volta su quattro pilastri che formano il centro



Santa Sofia. (Costantinopoli.) *B.*

del piano. Davanti e di dietro si alzano due nicchie eguali che alla lor volta si partiscono in tre nicchie più piccole, di cui le estreme hanno ciascuna due piani di arcate: un particolare che si trova anche in San Vitale di Ravenna; mentre le mediane servono l'una d'abside per l'altare maggiore, l'altra di comunicazione con il *narthex* che occupa tutta la larghezza dell'edificio. L'intenzione di fondere la forma allungata della basilica con quella concentrica degli edifici a cupola, non potrebbe essere più chiara.

Digitized by Google

Nell'interno delle chiese, l'arte bizantina cerca uno sfarzo e un lusso ignoti agli edifici d'Occidente. Si profondono i marmi preziosi e le sculture. Queste si mutano secondo il gusto nuovo, ma si ispirano all'antico. Con quale diversità, nondimeno! Parrebbe quasi che lo scalpello fosse usato da mani senza vigore, tanto l'ornamento divien piatto anzichè lanciarsi fuori dalla pietra come cosa viva. I capitelli corinzii, che sono i più imitati, divengono tozzi e coperti di fogliami disegnati con molta precisione e non senza eleganza, ma scolpiti senza forza e senza ardore. Ai capitelli poi sovrasta un *abaco* o *pulvino*, che riceve direttamente il peso degli archi. Le volte della cupola, delle nicchie e delle absidi sono ornate di musaici di straordinario splendore.

Con Santa Sofia l'architettura bizantina ha fatto il suo massimo sforzo. L'Oriente continuerà a ripetere le forme del grandioso edificio del VI secolo. Solamente, quelle forme si andranno facendo più semplici e più parche. Le chiese cercano di divenire più leggere ed eleganti. Le cupole si moltiplicano nello stesso edificio, e da cinque o sei giungono talora a dodici. Per essere più snelle, si assisero su un tamburo circolare o poligonale e si arricchirono di colonnette e di finestre. L'edificio continuò per lungo tempo ad essere costruito per la massima parte in mattoni; poi si alternarono i mattoni con le pietre da taglio: e questa diversità di colorazione divenne un principio decorativo frequentissimo in Oriente e negli edifici bizantini in genere.

In Italia l'influenza bizantina durò più a lungo e fu più viva che negli altri paesi dell'Occidente. Le maggiori provincie d'Italia furono costrette ad avere con Bisanzio relazioni continue di commerci e di affari politici e religiosi. Naturalmente, l'arte bizantina ebbe maggior dominio in quelle terre che furono soggette politicamente agli imperatori d'Oriente: Ravenna con l'esarcato, la Puglia, la Calabria, la Basilicata, la Sicilia. Venezia stessa, il grande emporio delle merci fra il Ponente e il Levante, non ebbe da principio altra arte che la bizantina.

I monumenti italiani più notevoli dell'età di Giustiniano sono a Ravenna. Qui, anche prima della costruzione

Digitized by Google

di Santa Sofia, possiamo osservare edifici in cui sono già usate le forme architettoniche bizantine. Dopo che l'impero era stato diviso, Ravenna, nel 404, era divenuta capitale dell'Occidente. Galla Placidia, sorella di Onorio, vi elevò splendidi monumenti. Teodorico e Amalasunta seguirono in ciò i loro predecessori. E quando la città venne in potere di Narsete e fu sede degli esarchi, diventò in Italia la città bizantina per eccellenza.

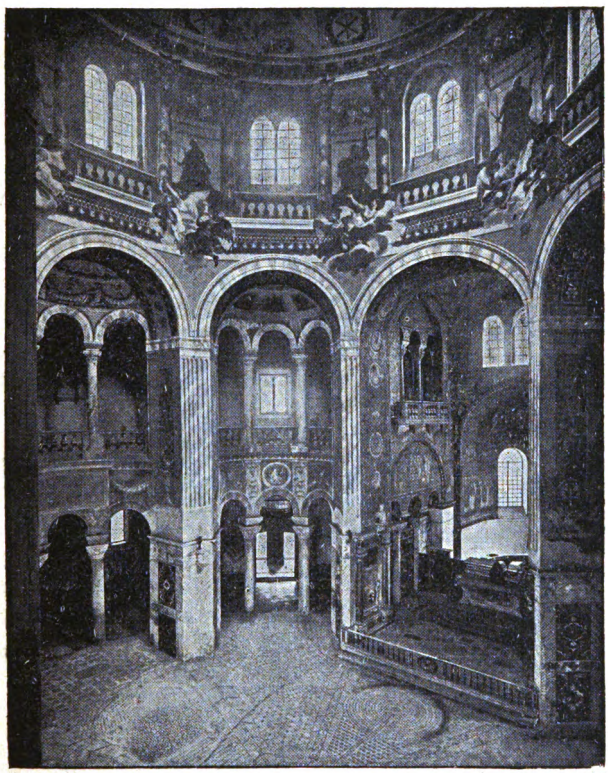
Capitello di San Vitale. (Ravenna.)

Le basiliche di Ravenna non fanno uso del transetto, al quale sostituiscono due absidi laterali. L'architettura esterna delle loro facciate consta di una divisione verticale dei muri e di campanili rotondi annessi all'edificio. Le finestre laterali sono sovrastate da arcate che posano su pilastri e terminano sotto la cornice. I capitelli sono di fattura elegante, e mostrano già i caratteri dei capitelli bizantini studiati sopra. Il pulvino sta sul capitello, diverso di forma e di decorazione.

I due monumenti più antichi di stile orientale sono il Battistero di San Giovanni in Fonte e il Mausoleo di Galla Placidia. Il primo è circolare e porta una cupola. Il Mausoleo (440) ha la pianta a croce latina, con la cupola nel mezzo. Ambedue hanno una bella decorazione di musaici. Il Mausoleo di Teodorico (526) è poligonale all'esterno, circolare all'interno; ed è coperto da una cupola monolitica di 10 metri di diametro, tagliata in un solo blocco di pietra d'Istria. Contemporanee di Santa Sofia sono le chiese di San Vitale, di Sant'Apollinare in Classe, e di Sant'Apollinare Nuovo, detta un tempo San Martino *in Cœlo aureo*. I due Sant'Apollinari hanno la forma basilicale, benchè ricchi di elementi bizantini ed ornati di ricchi musaici dello stesso stile. San Vitale all'incontro offre il perfetto tipo della chiesa bizantina. Eretta da Giuliano Argentario per ordine di Ecclesio (521-534), fu consacrata nel 547 da Massimiano arcivescovo. Il tempio è di forma ottagona regolare. Ogni lato è largo 14 metri. La volta poggia su un tamburo sostenuto da otto pilastri collegati da archi, dietro ai quali si aprono nicchie con due ordini di arcate che mancano solo dal lato dell'altar maggiore. Rimpetto a questo

Digitized by Google

è il portico d'ingresso. La luce entra per otto grandi finestre geminate che si aprono al principio delle volte. La decorazione è suntuosa di marmi e di musaici, dei quali parleremo più avanti.



Interno di San Vitale. (Ravenna.)

A Milano, la chiesa di San Lorenzo mostra di essere contemporanea di San Vitale. La pianta è a sviluppo poligonale, e reca una cupola arditissima poggiata su un sistema di quattro grandi nicchie con una duplice fila di gallerie. Tra gli altri paesi dell'Occidente caduti in dominio dei barbari, la Francia ondeggiò fra il tipo basilicale romano e il tipo bizantino. La Cappella del palazzo di Carlomagno (796-804) ad Aix, mostra di essere copiata, con qualche imbarbarimento, da San Vitale. Così il sistema

Digitized by Google

delle cupole bizantine entra nel Périgord, nell'Angoumois, nel Saintonge e in altri luoghi. Fra tali chiese, Saint-Front di Périgueux, una copia in piccolo di San Marco, è la più celebre.

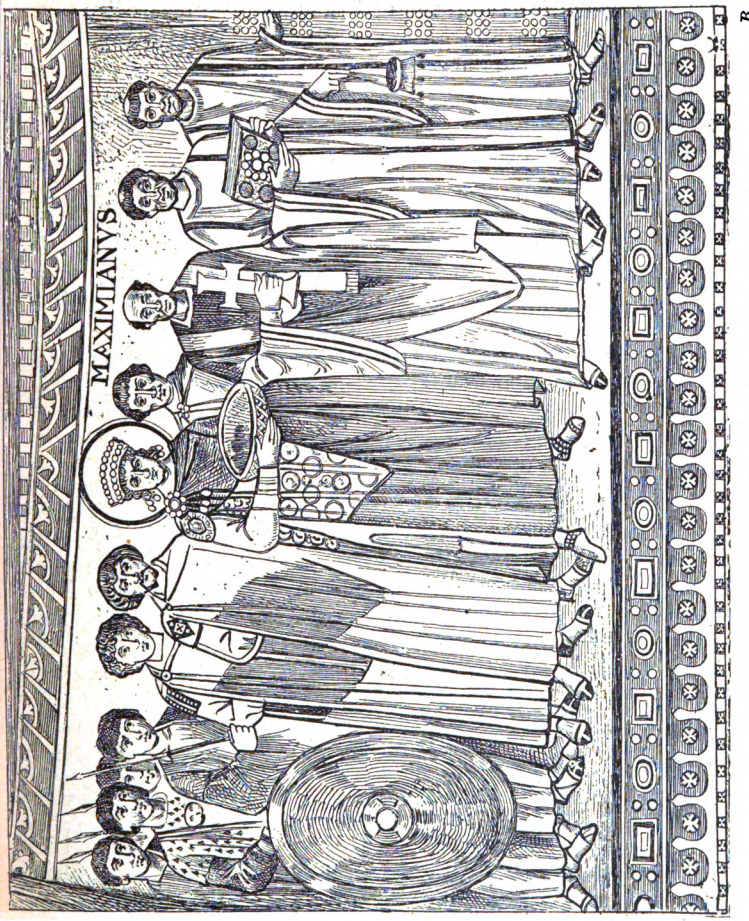
In Germania, la greca Teofania, sposando il figlio di Ottone I, portò con sè, nel 972, artisti bizantini. Ma le loro traccie scompaiono ben presto.

Dovremmo ora considerare lo sviluppo dell'architettura bizantina nell'Italia meridionale e in Sicilia. Ma qui, nel lungo corso dei secoli, le successive invasioni degli Arabi e dei Normanni recano nelle arti innovazioni e mutamenti che, non conoscendo noi ancora la storia degli altri stili contemporanei, renderebbero difficilissimo lo studio di quei monumenti e delle loro decorazioni. Noi ne parleremo più avanti, insieme con l'arte del periodo romanico. Qui invece è luogo di parlare di San Marco, una delle più meravigliose e preziose chiese che l'arte bizantina abbia prodotte. La sua costruzione è opera di secoli. Su le rovine del tempio primitivo, Pietro Orseolo (976-978) pensò di fondare una chiesa che superasse per vastità e magnificenza l'antica. Fu terminata nel 1072 e rivestita di musaici nel 1071. Venezia, come si è veduto, non ebbe da prima altra arte che la bizantina. San Marco è in forma di croce greca, e reca cinque duomi scintillanti, collocati uno su la crociera e gli altri su ognuna delle braccia. Le tre navate hanno ognuna un'abside partita in più nicchie. Il marmo riveste il pavimento e le parti inferiori; il musaico copre il disopra e le volte. La luce è scarsa, ma i riflessi dell'oro e dei marmi creano quasi un'atmosfera aurea e grave che non pare terrestre. Con le sue finestre profonde, le sue selve di colonne, con i suoi pinnacoli, con le ricchezze e le aggiunte profuse nei secoli, l'edificio pare un meraviglioso gioiello uscito per miracolo dalle acque del mare, pieno, come questo, di luci e di riflessi infiniti.

Studiamo la pittura e la scultura. Queste arti hanno per ora ufficio puramente decorativo e sono sottomesse in tutto alla architettura, quando non diano l'opera loro all'industria. La pittura di musaico è fra tutte la più esercitata. Essa infatti conveniva al gusto raffinato e nel tempo stesso magnifico della civiltà. La supremazia di Bisanzio impose il suo stile anche all'Occidente. E del resto l'arte bizantina, come si è visto, offriva al Cristianesimo già corrotto nella prima purità una specie di canone fisso di forme e di figure che rispondeva ottimamente alla

Digitized by Google

nuova inclinazione dei tempi. Lo sforzo dei Bizantini consiste nel costringere la massima magnificenza entro gli stretti limiti del dogma e del rito. Il musaico lascia il fondo



B.

Giustiniano, il suo seguito, e il vescovo Massimiano. (Ravenna.)

azzurro per quello dorato; e, per conseguenza, le vesti bianche delle figure divengono ricche e variopinte, secondo il lusso pomposo degli originali.

Digitized by Google

Impregnata di mitologia e di misticismo, l'arte di Bisanzio elevò la convenzione a principio estetico, e fissò alle sue figure tipi e forme immutabili. La tecnica si piegò a fare figure allungate e ascetiche, volti magri e austeri; contorni aspri, avvolti in abiti ricchissimi d'oro e di gemme. I soggetti restarono gli stessi. Vi si aggiunsero rappresentazioni di cerimonie religiose ed imperiali. E poichè quest'arte non chiedeva ai suoi seguaci grandi fatiche di fantasia e d'invenzione, ma solo la fatica del mestiere, si diffuse anche più rapidamente.

Questo stile è già pieno nei musaici di Ravenna. In San Vitale, la volta dell'abside mostra Cristo in trono, ancora giovine e fresco, come nelle pitture primitive. Ma la parte più notevole è il corteggio che popola le pareti inferiori dell'abside. Giustiniano e Teodora attraversano la chiesa, con il loro seguito in vesti magnifiche e varie. Notevole è pure il fregio delle navate di Sant'Apollinare Nuovo, una processione di martiri e di santi. Dello stesso tempo (verso il 560) sono i musaici che rivestivano Santa Sofia, ora scomparsi sotto una mano di calce stesavi dalle necessità del culto di Maometto.

Del VII secolo sono i musaici di Sant'Apollinare in Classe (671-677) e di Sant'Agnese a Roma. Santa Prassede (IX secolo) ha ancora begli avanzi di decorazione musiva. Sant'Ambrogio di Milano offre anch'esso un bell'esempio di musaico del IX secolo. Ma i più notevoli sono quelli di Santa Sofia, dello stesso tempo o di poco posteriori. Qui si vede qualche traccia di rinnovamento. L'arte è più libera e più fresca; come già abbiamo detto più avanti.

Nei secoli XIII e XIV i Paleologhi incoraggiarono le arti. Ma queste si erano chiuse nelle loro formule ed erano ormai prive di vita. La pittura diviene monastica ed è coltivata sopra tutto nei monasteri del Monte Athos. Un monaco Dionigi, ammiratore di Manuele Panselino, il grande maestro della pittura del tempo, scrisse una *Guida della Pittura* in cui si insegnavano e si fissavano la tecnica e la composizione. La cosa era così comoda, che venne largamente apprezzata. L'arte diventò definitivamente mestiere.

La grande scultura è morta. Per le difficoltà materiali della tecnica, quest'arte non era tale da essere molto coltivata in epoche di decadenza. Gli scultori non fanno altro che ornare fregi e capitelli e qualche sarcofago. La scultura in avorio ha maggior pregio. Ma con questa veniamo già a parlare delle arti industriali.

Digitized by Google

Le miniature più antiche sono del V secolo. Quelle del Virgilio e del Terenzio della Vaticana mostrano ancora la nobiltà e il gusto dell'arte antica. Ma più notevoli per la storia dell'arte sono quelle più propriamente bizantine. Mentre le altre arti declinavano lentamente, materiate nei canoni ieratici, la miniatura mostra ancora una freschezza e una tenacia davvero singolari. Nel periodo che segue la lotta dell'iconoclastia, l'influsso dell'arte antica si ridesta. Riappaiono le personificazioni classiche dei fiumi, dei monti, delle virtù. Questo dimostra che l'arte antica, con i suoi mirabili modelli, stava sempre davanti ai pittori obbligati dal rituale all'immobilità. In tutte le pitture bizantine, nonostante tutto, il gusto delle composizioni decorose e solenni non vien meno mai. Ma la materia è troppo spesso sorda all'intenzion dell'arte.

La scultura in avorio fu molto usata, e trattata anche con certa abilità per la decorazione di cofani e dei così detti dittici consolari, tavolette doppie che nell'interno servivano per appuntar note, e nell'esterno avevano placche di avorio scolpito. Ma di tutti i lavori d'avorio conosciuti il più famoso è il *trono di Massimiano* (550) nella sacrestia del Duomo di Ravenna.

L'oreficeria, in causa del grande amore al lusso, fu in onore. Le suppellettili sacre furono tempestate di pietre preziose. I più comuni oggetti del culto si fecero di oro e di argento, e si coprirono di diamanti, di rubini, di perle, di zaffiri. La ricchezza della materia vinse la beltà della forma. Ricordiamo, fra gli esempi più famosi, l'altare d'oro fatto nell'835 da Volvinio per Sant'Ambrogio, e la *Pala d'oro* di San Marco, del secolo XI. Così si tessono sete ricamate e decorate con figure, con incredibile sfarzo: come la *dalmatica* di Carlomagno, nel tesoro di San Pietro a Roma, che è del X o dell'XI secolo.

La vita profana soffrì questo desiderio di lusso smodato. I Bizantini nell'oreficeria usarono anche il niello e la filigrana, e lasciarono opere notevoli. La Corona di santo Stefano, a Budapest, è uno dei più perfetti esempi della oreficeria bizantina.

Digitized by Google

Capitolo Secondo.

L'ARTE ARABA E DELL'ESTREMO ORIENTE.

§ 1. — L'ARTE ARABA E PERSIANA.

Al principio del VII secolo un popolo prima disperso e diviso, dato alla vita nomade nel deserto, si unisce per la virtù di un uomo possente, conquista una grande parte del mondo in brevissimo tempo, dà origine ad un'arte nuova. Il popolo è l'arabo, l'uomo è Maometto.

L'Arabia è un altipiano nudo e roccioso, fertile solo lungo le coste poco adatte alla navigazione. Il deserto è immenso ed eguale, l'orizzonte è illimitato, l'infinito pare che sovrasti in ogni dove all'uomo. La vita nomade in un tale paese favorisce la riflessione, e quindi un monoteismo astratto che non conosce il culto delle imagini. La mente data in preda ad una fantasticheria infinita non valuta giustamente le nozioni esatte della materia e della forma. Anche prima di Maometto, gli Arabi venivano ad adorare nella Kaaba la pietra nera di Abramo; e dimostravano così la mancanza di quel sentimento plastico ed antropomorfico che solo può dare origine alla statuaria.

Quando Maometto cominciò la sua predicazione, gli Arabi godevano già una certa civiltà. Città ricche e prospere sorgevano nell'Yemen. Su le rive dell'Eufrate essi avevano fondato il regno di Hira, e in Siria quello di Ghassan. L'idolatria aveva invaso qualche luogo, ma il culto monoteistico era rimasto in fondo alle credenze degli erranti. Maometto disciplinò e costrinse le tendenze diverse, purificò il culto del Dio d'Abramo, unì tutti gli Arabi sotto la legge del Corano. La loro natura violenta li spinse risolutamente all'azione. In breve essi estesero il loro dominio dall'India alla Spagna e crearono una società nuova. Cordova, Kairouan, Palermo, Alessandria, Bagdad divennero floride di civiltà, d'arte e di studi. Gli Arabi erano d'indole agile ed ardente; amavano la cultura, e conti-

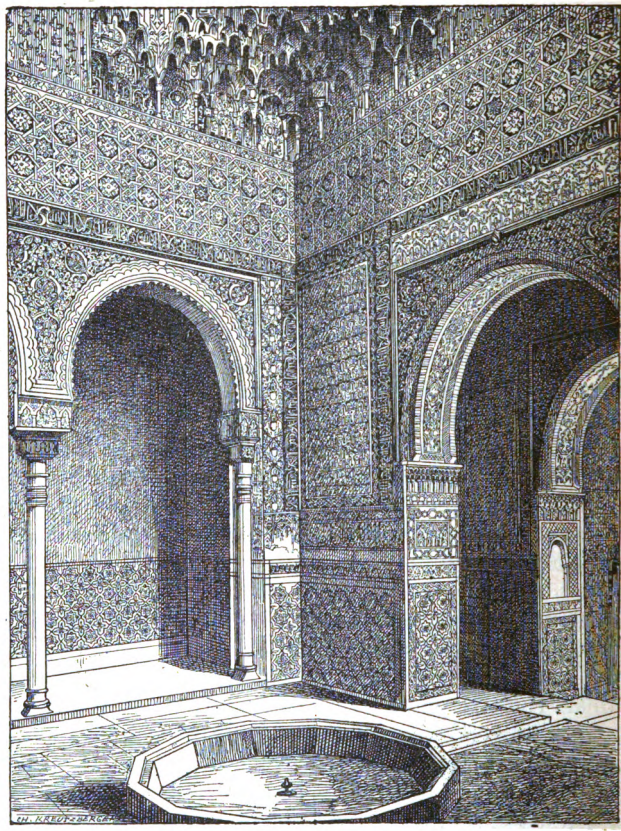
Digitized by Google

nuarono le tradizioni della scienza e della filosofia greca. Aristotile fu noto agli occidentali per una traduzione latina da una versione araba. Ma l'indole loro non era adatta a uno svolgimento di arte originale. La natura stessa del loro culto li allontanava dalle arti plastiche. La loro architettura, che pare così originale al profano, non è altro che un insieme di elementi stranieri combinati e adattati con valentia varia. Qui essi subirono alla loro volta l'influsso dei popoli vinti. E d'altra parte, data la loro origine nomade, non potevano avere architettura propria. Così che da prima essi chiesero ai Bizantini o ai Persiani gli architetti dei loro edifici, o trasformarono in moschee le chiese cristiane. Ruzabeh, architetto di Ecbatana, costruì a Coufa la moschea del califfo Omar. In principio dell' VIII secolo, il califfo Walid chiamò artefici costantinopolitani per lavorare alle moschee di Medina, di Gerusalemme, e di Damasco. Abd-er-Rahman riceve dall'imperatore greco materiali per le moschee di Cordova; e il palazzo di Fahra (X secolo) fu costruito in parte da artefici di Bisanzio. È bene però notare che gli Arabi diedero a questa architettura un'impronta particolarissima che dipende in gran parte dalla ornamentazione e non può confondersi con nessun'altra. Ma la pittura e la scultura, intese come arti figurative, furono coltivate solo per eccezione o per mero caso.

I monumenti arabi mostrano adunque gli elementi architettonici dei Sassanidi e dei Bizantini. La cupola su un piano quadrato, l'arcata, le colonne con capitello cubico, qualche volta il piano dell'edificio bizantino si propagano presto nelle terre assoggettate dagli Arabi. Ma l'arabo, fantastico e bizzarro in sommo grado, non si contenta delle forme semplici de' suoi predecessori. L'arco pieno non gli basta più. Egli ne rompe la curva regolare e forma l'arco acuto od ogiva, senza elevarlo nondimeno, come gli architetti gotici, ad elemento costruttivo principale. O pure lo continua, e forma l'arco a ferro di cavallo, ossia un arco pieno, continuato sotto la linea centrale. Inoltre, curvando in dentro alla sommità i lati dell'arco acuto, ne forma l'arco contornato.

Digitized by Google

L'interno è coperto di legname o con cupole alla bizantina, più svelte ed agili, talora di forma bulbosa, adoperate per usi infiniti. Una invenzione araba è la volta *a stalattiti*. I pennacchi delle volte sono intagliati in mille



B. Sala dell'Alhambra. (Granata.)

modi, dando luogo ad una decorazione lussureggiante che invade anche le cupole e le trasforma in numerosi alveari magici sospesi nell'aria. È un cumulo di piccolissime nicchie, di piccole sezioni di cupole, di triangoletti sferici,

Digitized by Google

di volte minuscole, che salgono le une su gli altri, con mille riflessi d'oro e di colori. Queste stalattiti non hanno valore architettonico; ma, per un contrasto mirabile, danno vita e carattere all'edificio.

L'ornamentazione dei muri non è meno originale. Essa non accompagna o rende più evidente la forma, come presso gli antichi, ma procede per superficie, e copre le pareti di tutte le linee più bizzarre e avviluppate che uno spirito fantastico e ricco di gusto possa imaginare. Gli *arabeschi* sono veri e propri arazzi di stucco in cui gli elementi lineari si mescono a forme vegetali ed animali indefinite e capricciose. Ogni forma si svolge dalla precedente, e crea un insieme che pare sfidare e deridere le leggi della costruzione, aggiungendovi d'altra parte infinita varietà. Perfino le citazioni iscritte nei muri concorrono, con la calligrafia a volute bizzarre, all'apparenza fantastica del tutto.

L'edificio più comune, e determinato, come le chiese, dalle necessità del culto, è la moschea. Questa consiste di un portico per gli adoranti (*mihrab*) e di un santuario per la custodia del Corano (*kiblah*); di un cortile con portici, ornato di fontane per le abluzioni (*haram*); di alte torri sottili, o minareti, donde il muezzino chiama i fedeli alla preghiera. Nel mezzo di un giardino di cipressi, è la tomba del fondatore (*turba*).

Tale è la costruzione fondamentale delle moschee. Ma i costruttori non hanno ridotto i vari tipi ad unità. Talora prevale la moschea con il cortile e i portici, profondissimi dal lato del santuario; tal'altra una costruzione a cupola centrale alla bizantina.

Le più antiche moschee sono quelle della Kaaba, alla Mecca; quella di El Aksa a Gerusalemme; e quella di Omar, pure a Gerusalemme, elevata dal califfo Abdelmelek nel 688 con artisti bizantini.

In Egitto l'architettura araba comincia ad acquistare caratteri propri e chiari. Nel *Nilometro* del Vecchio Cairo si vede per la prima volta l'ogiva (VIII o IX secolo). Le moschee egiziane, di cui le più notevoli sono quelle di Amrou (643) e di Ibn-Touloun (855) hanno il cortile centrale con portici. Del secolo XI sono le Tombe dei Califfi, edifici a cupola su pennacchi. Affatto diversa dalle altre, ricca di decorazioni, con una grande porta

Digitized by Google

di stalattiti, con i portici che si incrociano nell'*haram*, con il *kiblah* voltato che occupa il posto dell'abside cristiana, la moschea di Hassan (secolo XIV) è uno dei più belli esempi di arte araba.

In Sicilia gli Arabi entrarono nell'anno 827. Ma i monumenti rimasti sono rari, benchè anche dopo la conquista normanna del secolo XI l'arte araba vi rimanesse in onore. L'edificio più notevole, che pure appartiene, come quello della Cuba, al secolo XII, è il castello della Ziza, presso Palermo, ricco di musaici, di colonne marmoree, di stalattiti e di fontane. Più piccola e graziosa è la Cuba, costruita sotto Guglielmo II (1166-1189). La sua influenza su gli edifici cristiani fu notevole.

Ma solo in Ispagna l'arte araba ebbe il suo più vivo splendore. Il dominio degli Arabi dal secolo VIII giunge al 1492. Ma già dal secolo XIII essi non avevano più che il regno di Granata. La vicinanza, l'amicizia o l'ostilità dei cavalieri cristiani, diedero ai Mori di Spagna una nobiltà cavalleresca e amabile che manca a quelli di altre regioni. Così la loro arte divenne anche più raffinata e diede nell'Alhambra il suo modello tipico e perfetto.

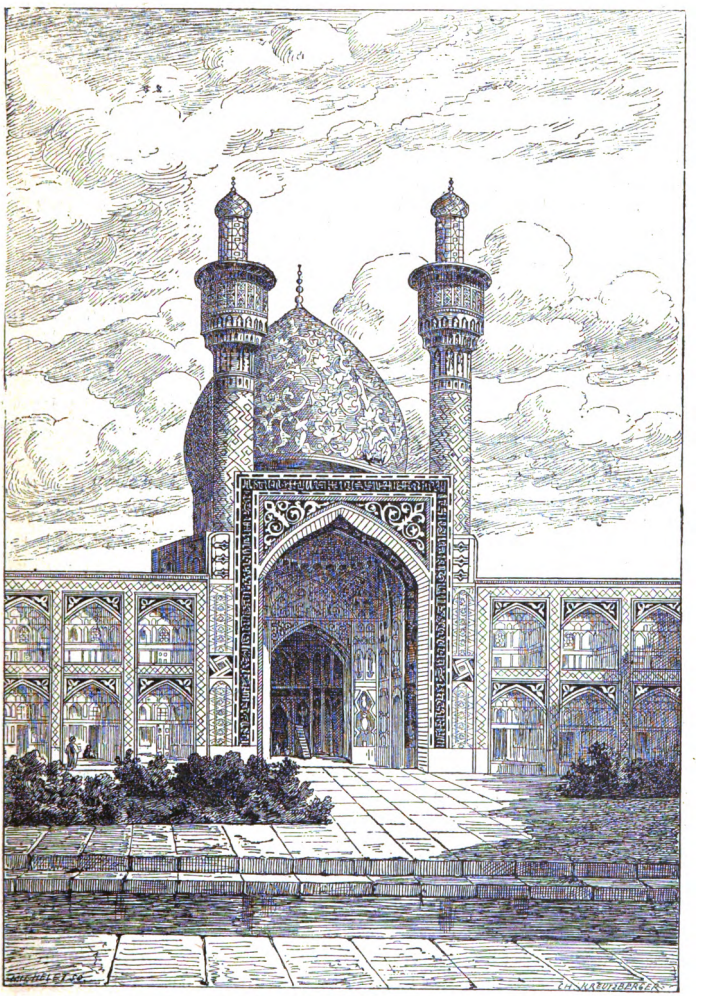
Nel 786, Abderam fondò la famosa moschea di Cordova, divisa in ben diciannove navate con una selva di colonne, non priva di influenze romane e bizantine. A Siviglia restano la moschea e la celebre torre della Giralda, edificio quadrangolare in mattoni. A Granata la cittadella dell'Alhambra, che risale al 1250, e il suo palazzo, che fu compiuto nel secolo seguente, mostrano l'arte araba giunta alla sua più alta perfezione, ad una varietà di atteggiamenti che ha del prodigioso, ad una ricchezza di fantasia che non manca di sbalordire lo spettatore. Niuna cosa si può paragonare all'Alhambra per la leggerezza dell'architettura. Di rimpetto a lei, il castello del Generaliffo le cede a pena per lo splendore della decorazione.

Nell'Asia Minore i Turchi Selgiucidi e Ottomani, dal XI al XIV secolo, costruiscono moschee assai belle, miste di elementi bizantini, armeni (tetto a piramide), e persiani. L'apogeo di questo stile è nel trecento, sotto Amurat I. Dopo la presa di Costantinopoli, Santa Sofia divenne il modello degli edifici maomettani posteriori.

La Persia fu prospera sotto il regime islamitico, dai tempi di Othman sino a quelli di Abbas il Grande. Ma i monumenti che restano sono posteriori, e risalgono solo al secolo XIV, cioè all'invasione di Tamerlano. Gli architetti persiani, che avevano dato elementi costruttivi agli arabi, accettarono alla loro volta l'architettura araba, modificandola. Collocata fra l'Asia Occidentale e l'Estremo Oriente, la Persia radunò in sè gli elementi diversi dei vari popoli. Le moschee accettano il tipo bizantino a cupola

Digitized by Google

centrale su un piano quadrangolare o ottagonale. Le facciate si svolgono con una ricchezza ignota fino allora all'arte araba. I



Moschea ad Ispahan. (Persia.) *B.*

minareti si elevano fitti come una selva. La decorazione si arricchisce di elementi naturali, uomini e animali, da cui gli Arabi

Digitized by Google

avevano quasi sempre aborrito. Abbas il Grande (1587-1629) riempì Ispahan di edifici suntuosi, fra cui la celebre moschea.

L'influsso dell'arte persiana si estende nell'India, nella China, nel Giappone. Oltre l'architettura, sono notevoli in Persia i rami cesellati, le ceramiche, e le miniature, fine e ingenue di stile, fresche di colorito.

Nell'India, e sopra tutto a Dehli, che nel XII secolo divenne il centro della civiltà musulmana su le rive del Gange, domina lo stile persiano. Ma l'architettura ha poi un carattere monumentale e grandioso che manca all'originale. Ricordiamo il mausoleo di Akbar e il Tadj Mahal, mausoleo eretto da Schah Djihan alla sua sposa Nour-Djihan; edifici del XVI e XVII secolo, elevati sotto la dominazione mongolica.

Come si è veduto, il Corano proibisce la figurazione delle creature viventi. Così che la pittura e la scultura nell'arte araba quasi non esistono. I Persiani e i Mongoli fanno eccezione. Anche l'Alhambra possiede due leoni di pietra, e le pitture su pergamena che adornano le volte della sala del Tribunale.

L'oreficeria, la damascatura, la ceramica, la decorazione delle stoffe e dei tappeti ebbero immenso favore; come già lo stile della ornamentazione architettonica lascia imaginare.

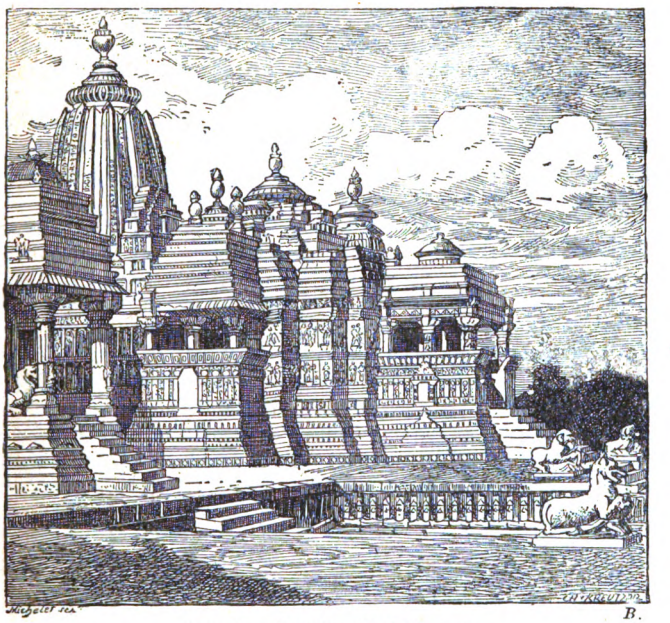
§ 2. — L'ARTE DELL'ESTREMO ORIENTE.

India. — Abbiamo già parlato dell'arte arabo-persiana nell'India. Ma anche prima l'India possedeva un'arte indigena e originale.

L'India è una grande penisola che dalle nevi eterne dell'Imalaia scende fino ai calori torridi dell'Equatore. La sua civiltà si svolge in riva ai fiumi possenti che stendono su la parte continentale una vera rete di acque. Ma mentre gli abitatori delle regioni del Tigri e dell'Eufrate dovettero domare gli elementi contrari, e trarre da questa lotta contro la natura la ragione prima della loro forza, gli Indiani, in una terra ricca, come nessun'altra, di energie vitali, furono dominati da una natura più forte di loro, furono poveri di volontà e di azione e ricchi di virtù contemplative e di pensiero. Il loro cervello fu inerte, voluttuoso, fantastico, pronto ad ogni eccesso, non mai ad una regola sicura. La religione braminica regna sugli spiriti e li soggioga; impone la divisione in caste; ispira filosofi e poeti, crea

Digitized by Google

la più antica poesia che noi conosciamo. Ma quando Sakyamuni, o Budda, viene a predicare la eguaglianza degli uomini e la pace finale del *nirvana*, comincia veramente l'attività artistica dell'India. Sotto il re Açoka (250 a. C.) abbiamo una prima fioritura d'arte. Quando nel V secolo il buddismo indiano cominciò a



Tempio a Kajraha. (VIII–IX sec.)

cedere al bramanismo di nuovo vittorioso, i Bramini ripresero la tradizione artistica dei loro rivali e crearono un nuovo genere d'arte.

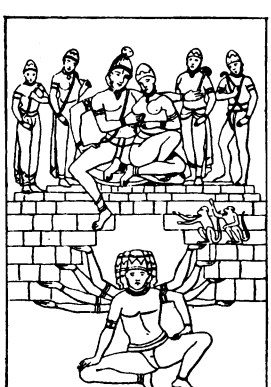
I più antichi monumenti dell'India sono le colonne commemorative che Açoka fece elevare in gloria di Budda su le rive del Gange. Ma gli edifici buddisti furono di due specie: i *topes*, o *stoupas*, o *dagops*, in cui si accolsero le reliquie di Budda e dei Santi, tumuli circolari posti su una terrazza e coronati da una cupola piramidale a gradini; e i *viharas*, conventi, con i *chaitias*, templi: gli uni e gli altri, grotte scavate nella roccia e sostenute da colonne. I *dagop* più famosi sono quello di Sanchi, e quello di Thouparamaya a Ceylan. I più celebri templi sono quelli di Karli, del IV o V secolo d. C., e dell'isola di Salsetta, del secolo V.

Digitized by Google

I Bramini adottarono i templi sotterranei dei Buddisti, e li variarono secondo il genio mistico e fantastico della loro religione. Il braminismo scolpì le montagne, e staccò nel loro seno grandi cappelle monolitiche per cui la volta sotterranea del tempio sembra sporgersi alla luce del sole. Il santuario detto Kailaça, sede dei beati, presso Ellora, e quelli di Elefanta (XI o XII secolo) sono i più belli esempi del genere.

Oltre questi templi scavati nelle roccie, i Bramini usarono una forma di edificio indipendente, la *pagoda*. Le pagode sono un insieme di costruzioni simili al tempio egizio, con cinte, cortili, viali, sale, santuari. La pianta è in fondo quella del *dagop* buddista; ma la pagoda si svolge in alto, dove quello si svolge in superficie. Così essa è ricca di cupole a punta, di piramidi a gradi, di torri, di colonnati che gareggiano di ricchezza e di elevazione. Le più belle pagode sono quelle di Chillambrun, di Jaggernaut (XII secolo), di Mahamalaipur (XVI secolo), di Tiruvalur.

Le arti plastiche avevano nemica la religione. Il buddismo, dottrina semplice e pura, non favoriva molto il gusto della scultura. Non restano altro che numerose imagini di Budda, maestose e calme, assorte in un sogno infinito e nella pace del nirvana, con qualche esempio di rilievi storici, come quelli delle porte del *dagop* di Sanchi. Più ricca è la scultura braminica. Ma l'indole della religione e del culto rendono necessario il più sfrenato simbolismo. I Bramini scolpirono le avventure di Brama, di Visnù, di Siva, associando la forma umana alla bestiale, dando più teste, più braccia, più gambe alle figure: donde un insieme mostruoso, una composizione disordinata, priva di ogni armonia, una fantasia sbrigliata che non si cura di essere intemperante e smisurata. Questo è in generale il carattere di tutte le arti indiane, compresavi la letteratura, folta di metafore e di paragoni. Solo nelle scene di genere gli artisti trovano motivi semplici e graziosi, benchè la fattura sia sempre morbida e molle.



N.

Ramah e Seta.
(Rilievo di Mahamalaipur.)

La pittura coperse di affreschi le pareti delle grotte. Negli ultimi secoli fu molto coltivata la miniatura, non senza imitazione dell'arte persiana.

Digitized by Google

Nell'Indo-Cina, l'arte indiana dette origine all'arte *khmer*, i cui monumenti più notevoli sono i templi e gli edifici di Angkor e delle città di questa regione, che vanno dal VII al XIV secolo d. C.

China e Giappone. — Gli abitanti della China sono, e furono, uomini d'indole pratica e tranquilla, con una religione più morale che metafisica. Più tardi fra loro, come fra i Giapponesi, il buddismo ebbe grande diffusione ed ancora rimane. L'architettura civile dei Chinesi è antichissima, come la loro civiltà. Le loro case sono semplicissime, e sono costruite ad un sol piano con l'ossatura di bambù riempita di mattoni o di terra smaltata. Le dimore più ricche sono incrostate di rame e d'avorio. I tetti, rialzati, sono ornati di campanelle e di pendenti. Le pagode e i palazzi differiscono dalle case per le dimensioni e per la più ricca decorazione. Le pagode sono edifici piramidali che ricordano il *dagop*. I Chinesi eressero anche torri a più piani; fra cui è celebre la *torre di porcellana* di Nanchino, alta 60 metri dal suolo.

I lavori pubblici sono dighe, canali, ponti arditissimi; e la famosa Grande Muraglia, alta e larga sette metri e mezzo, con una lunghezza di 2400 chilometri.

La scultura e la pittura sono bizzarre di concezione e più tosto veriste. Nel secolo X il persiano Macudi celebrava i pittori cinesi. Quattro secoli dopo il viaggiatore arabo Ibn-Batoutah scriveva: « Nella pittura, nessuna nazione, cristiana o no, può contendere con gli artisti chinesi. » E queste lodi non erano troppo esagerate.

Nel Giappone, il Buddismo entrò dalla Corea verso il secolo VI dopo Cristo. L'influenza degl' Indiani, dei Chinesi, e dei Persiani produsse un'arte non priva di caratteri originali e graziosi.

L'architettura ricorda quella indiana per l'abbondanza delle linee e degli ornamenti. Ma la differenza della materia, il legno, rende necessario qualche mutamento. Il tempio di Yeyas a Nikko è il capolavoro dell'architettura nel Giappone (secolo XVII).

La scultura ha dato luogo a innumerevoli bronzi di Budda, a vasi, lampade, candelabri, in cui l'artista varia le colorazioni del bronzo e lo piega a tutti i suoi capricci. I Budda sono impassibili e severi. Nel resto, animali e fiori, dragoni, guerrieri con le armi brandite si avvolgono con inesauribile fantasia e con un buon gusto che cade qualche volta nel barocco, non mai nel volgare. La pittura ha maggior valore. I *kakemono* sono rotoli dipinti atti a ornare le pareti dei templi e delle case. Un *kakemono* di Kosé Kanaoka, del IX secolo, ricorda per lo stile le

Digitized by Google

miniature indo-persiane. Da allora, due scuole si contendono fino al XVIII secolo il primato: quella di Tosa e quella di Kano. La prima segue la tradizione paesana, contraria agl'influssi stranieri. La seconda all'incontro attinge dai Chinesi e ne subisce per

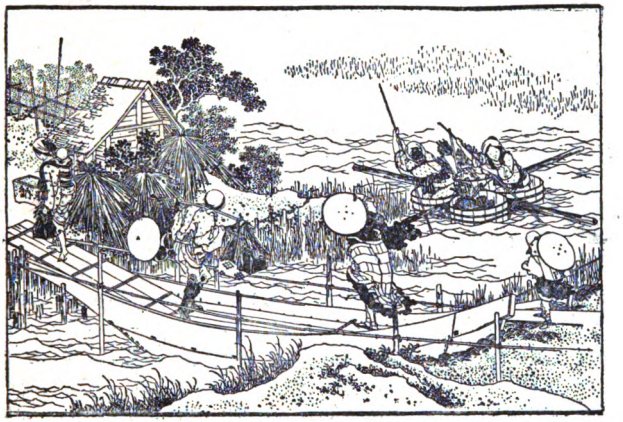
B.

Budda giapponese. (Secolo XVIII.)

qualche tempo l'influsso. Gli artisti di Tosa coltivano la grande arte storica e religiosa; gli altri studiano la natura e la vita, stilizzando le forme e rendendole con pochi colpi, semplici e risoluti. Nell'epoca di massimo splendore, cioè nel secolo XVIII, esce di qui la scuola popolare che fece celebre Hokousai (1760-1849).

Digitized by Google

La sua arte è essenzialmente popolare. « Non s'insegna l'arte; copiate la natura, e diverrete artisti. » E, a settantacinque anni, scriveva: « Dai sei anni in poi, io avevo la mania di disegnare le forme degli oggetti. Ma tutto quello che io ho fatto sino ai settant'anni non mi piace. Solo a settantatrè anni ho cominciato



B.

Hokousai. — Paese.

a capire la forma e la natura vera degli uccelli, dei pesci, delle piante.... A cent'anni, io certo sarò salito più in su; e, a centodieci, tutto, anche un punto, una linea, sarà vivo. » La sua opera è veramente straordinaria. A migliaia egli ha fornito i disegni agl'incisori, ai cesellatori, ai pittori su lacca.

La pittura giapponese, per quanto dopo l'opera di divulgazione dei De Goncourt e di altri abbia acquistato grande fama presso di noi, è troppo lontana dai nostri gusti e dal senso di armonia che è innato nei popoli occidentali. È un'arte che ci piace, ma non ci commuove. Lo stesso carattere è nelle arti industriali, tessuti, armi, ceramiche, dove i più semplici motivi danno luogo a prodigi di pazienza e di fattura, ricchi di varietà e di eleganza squisita.

Digitized by Google

Capitolo Terzo.

L'ARTE ROMANICA.

§ 1. — ORIGINI E FORME DELL'ARTE ROMANICA.

« Circa l'anno 1003, in tutto l'universo, ma specialmente in Italia e in Gallia, si cominciarono a ricostruire le chiese, benchè quasi sempre non ve ne fosse bisogno; ma i popoli cristiani gareggiavano nell'avere i più belli edifici. Parve che il mondo, gettando i vecchi cenci, volesse rivestire in ogni luogo la veste candida delle chiese. I fedeli ricostruivano e abbellivano non solo le basiliche episcopali e i monasteri, ma anche i piccoli oratorii. » Queste parole veritiere del cronista francese Raoul Glaber, ci mettono davanti a un nuovo stato di cose, ci mostrano un rinascimento dell'arte di cui noi dobbiamo significar brevemente le ragioni.

Come dal tronco delle lingue latine si sprigionarono e rinverdirono quei nuovi rami che si chiamarono lingue romanze, così dalle rovine dell'arte antica esce fuori, verso il mille, dopo le lunghe e laboriose trasformazioni dell'età di transizione, la prima e compiuta manifestazione dell'arte nuova: cioè l'architettura romanica con le due sorelle minori, la pittura e la scultura, ancor trascurate e aventi fine meramente decorativo.

I Barbari non avevano uccise le arti. Molti di essi anzi le amavano e le onoravano; ma la povertà dei tempi impedì loro di attuare ogni buon disegno. Teodorico fu l'ultimo ad elevare edifici degni del nome antico. Dopo di lui, quando i Barbari non ricorrono ad artefici bizantini, allato ai solidi e possenti edifici antichi si elevano costruzioni destinate, per la poca valentia degli architetti, a breve vita e a certa rovina. La pittura e la scultura, meno necessarie, erano decadute vie più. Solo l'oreficeria, soddisfacendo al desiderio di lusso dei re barbari, resisteva. Ma, nonostante la decadenza della tecnica, l'idea antica per-

Digitized by Google

maneva. Corrotta, indebolita, marcita, l'arte antica era pur sempre quella che soddisfaceva alle necessità dei popoli nuovi. I Barbari non avevano ancora una civiltà abbastanza svolta e, nonchè avere un'arte propria, non potevano nè pure giovarsi del concetto e della forma tramandati loro dagli antichi, per dar nascimento, come fecero poi, ad un'arte nuova. Occorrevano condizioni favorevoli di luogo e di tempo, occorreva che la società confusa e tumultuosa del primo medioevo prendesse assetto stabile e sicuro. Infatti noi vediamo che il rifiorir delle arti corrisponde alla fine delle invasioni barbariche ed accompagna le Crociate, cioè l'espansione vigorosa dell'Occidente consolidato contro la civiltà opposta dell'Oriente.

Il risorgimento artistico di cui si fa gloria a Carlomagno, non è privo certamente di importanza; ma esso riguarda più la forma che la sostanza. I tempi non erano ancora maturi; ed egli dovette giovarsi di artisti venuti da Bisanzio. La sua cattedrale di Aix-la-Chapelle è una copia di San Vitale di Ravenna. Nel palazzo di Ingenheim erano rappresentate le storie di Nino, le geste di Ciro, le crudeltà di Falaride, le conquiste di Alessandro, ed episodi della vita di Annibale, di Teodosio, di Costantino. L'antichità trionfava di nuovo; ma la materia che desse forma durevole alle sue nuove manifestazioni mancava od era troppo lontana dalla perfezione. Questo rinascimento fu insomma artificioso, non spontaneo; e cadde con il suo generoso iniziatore. Valse sopratutto a tener desta la tradizione antica; la quale era pur sempre viva nei monumenti romani ancora intatti e nelle figurazioni mitologiche che i manoscritti miniati e i bassorilievi continuavano a tramandare di generazione in generazione.

La morte di Carlomagno parve il principio della distruzione di ogni ricordo antico. L'impero, sotto i suoi successori, si divide in reami; questi si dividono in signorie. In breve, il regime feudale comincia, accompagnato da un periodo di lotte intestine che spargono la desolazione e la rovina. Poi, vengono le invasioni dei Normanni e degli Ungheresi. Il mondo cristiano occidentale cadde allora così in basso, che nulla pareva lo potesse più sollevare. La leggenda famosa del Mille è nata appunto dalla

Digitized by Google

spaventosa desolazione in cui erano caduti i popoli cristiani, a ragione timorosi del loro prossimo e compiuto sfacelo.

Ma quando la Francia ebbe fusi in sè i Normanni, quando i margraviati d'Austria e di Brandeburgo furono eretti baluardi contro le invasioni orientali, i popoli respirarono, e un vero rinascimento della vita civile e delle arti cominciò. Durante le ultime lotte e le ultime guerre le arti si erano rifugiate nei monasteri, ove si formarono scuole che serbarono la tradizione del passato. Così che quando l'arte potè liberamente uscire alla luce, essa restò per lungo tempo puramente religiosa e sottomessa ai canoni della Chiesa.

Un altro fatto di grande importanza accade proprio in questo tempo. Contro alle signorie feudali, il popolo, per tanto tempo soggetto ed oppresso, forma le città libere e i comuni, si affranca dalla tirannia dei signori, e rinnova il municipio dei Romani. In Italia, più che altrove, il movimento comunale ha forza e splendore. Non occorre certo ricordare la lotta dei comuni lombardi contro il Barbarossa. Le grandi repubbliche marinare, Venezia, Pisa, Genova, Amalfi, si impossessano del commercio dell'Oriente e spingono le loro navi e i loro viaggiatori verso terre lontane donde ritornano ricchezze che paiono favolose. In tutto l'Occidente i vescovi e gli abati predicano la pace e indicono le tregue di Dio. Verso la fine del secolo XI i Crociati si avviano a Gerusalemme. Dal movimento crociato la feudalità torna diminuita, e il popolo acquista di dignità e di forza nei liberi comuni cresciuti all'ombra dei vescovadi e delle abbazie.

Il primo impulso all'arte è dato dagli ordini monastici. L'ordine di Cluny, fondato nel secolo IX, è il più celebre e il più attivo. I suoi edifici si spandono nel secolo XI per tutta l'Europa. Il monaco Teofilo scrive nello stesso tempo in Germania la *Schedula diversarum artium*, ove tratta della tecnica della pittura, delle vetrate, dei metalli, e dell'oreficeria. In Italia invece noi assistiamo a un movimento laico, rappresentato dai maestri comacini, antelani e campionesi, collegi di muratori che andavano a edificare qua e là dove erano chiamati.

Digitized by Google

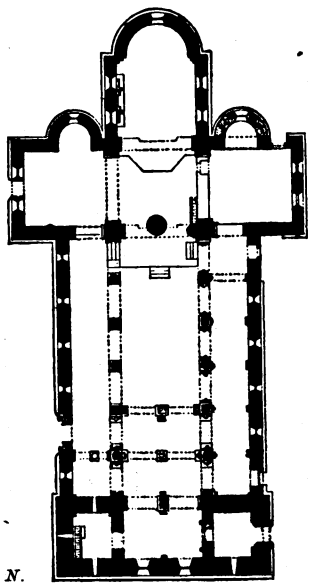
Il Medio Evo è per eccellenza l'età degli ordini e delle corporazioni. In questo tempo il valore morale dell'individuo non è ancora conosciuto e apprezzato. Le manifestazioni artistiche sono impersonali e collettive. L'individuo è chiuso inesorabilmente nella stretta cerchia della sua arte e del suo mestiere. Solo l'intera corporazione si muove ed agisce. Così l'arte medievale per eccellenza è la architettura. Le arti plastiche restarono inferiori, e, se furono coltivate, servirono ad abbellire e decorare gli edifici. Il che era reso necessario dalla poca cultura, dal dualismo ancor vivo tra lo spirito e la materia, dalla tradizione che aveva, per così dire, stereotipati i modelli antichi passati attraverso a Bisanzio, e, come si è detto, dallo scarso valore morale dell'individuo.

Vediamo ora come dall'edificio basilicale romano-cristiano si sia svolta la chiesa romanica. Lo svolgimento generale è lo stesso per tutti i paesi. I particolari variano, specialmente in Italia, in cui l'architettura romanica ha forme e caratteri propri che variano da regione a regione, sotto il duplice influsso dell'antichità e del rinascimento bizantino del X secolo.

Nella chiesa romanica le navate sono quasi sempre tre. Il transetto sporge in fuori con due braccia che danno alla pianta forma di croce. Il coro si ingrandisce di un campo quasi quadrato, corrispondente alla larghezza della nave, tra il transetto e l'abside; così che la crociera, o incontro delle navate, resta libera pienamente, sostenuta da quattro pilastri e aperta da quattro archi. Inoltre, il coro si solleva sopra la nave per mezzo di qualche gradino: il che rende possibile una corrispondente cripta sotterranea che talvolta si stende, tozza e robusta, sotto tutta la chiesa. Il coro termina quadrato, rotondo, a nicchia, secondo le chiese. Il *narthex* e l'atrio, non più richiesti dal rito, scompaiono. Il *cantharus* cede il posto alle pile dell'acqua santa. L'ingresso principale s'apre quasi sempre nell'asse della facciata occidentale; ma in certe chiese, che hanno un secondo coro opposto al primo, si apre ai lati. Nel primo caso, l'ingresso è fiancheggiato da due

Digitized by Google

campanili, che, come vedremo, segnano un momento capitale nell'evoluzione della forma delle basiliche. Il tetto e i coperti erano ancora di legname. Quando i costruttori, dietro i frequenti incendi causati spesso dalle invasioni dei Barbari, cominciarono a capire l'incomodo di un tale sistema, s'iniziò la vera e propria trasformazione della basilica antica, e cominciarono a stabilirsi i caratteri costitutivi dell'architettura nuova.



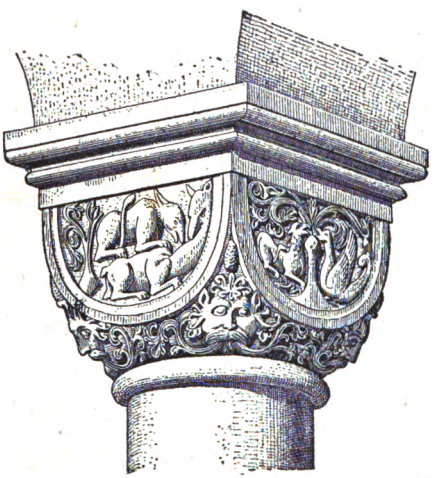
Pianta di una basilica romanica.
(Hecklingen.)

Alla copertura in legname gli architetti sostituirono la volta; e così anche le altre parti dell'edificio furono costrette ad assumere diversa forma e carattere. Prima, i muri laterali e le colonne o i pilastri, non dovendo sopportare altro peso che quello di un tetto di legno a doppia pendenza, erano sottili e svelti e concedevano anche una grande larghezza alle navi. La volta, invece, oltre esser più pesante per la materia stessa di cui è costruita, esercita una forte spinta obliqua sui muri e sui sostegni; laonde questi, se non hanno le reni robuste, cedono e rovinano. Conviene quindi ingrossare i muri, e, per dar loro maggior resistenza, impicciolire le finestre. E poichè la spinta è tanto maggiore quanto più ampia è la volta, le navi divengono più strette perchè meno ampia sia la volta. Questa, come ha bisogno di muri esterni più robusti, richiede anche il rinforzo dei sostegni all'interno. Così i pilastri divengono grossi e massicci, e sono rinforzati da colonne incastrate; e le semplici colonne divengono spesso veri e propri fasci di colonne. Inoltre, per aumentare la resistenza dei muri, questi furon muniti esternamente di contrafforti, cioè di pilastri addossati al muro.

Digitized by Google

Talchè alla fine dell' XI secolo noi vediamo già la forma di transizione cedere il posto ad un organismo nuovo che ha l'inestimabile vantaggio di offrire un insieme di membri aventi l'uno nell'altro la loro ragione di essere. Tutto è legato rigorosamente e logicamente. Il tempio romanico è basso, oscuro, massiccio, scarso di luce e d'aria. Ma esso contiene già il germe di uno svolgimento architettonico verso l'alto, laddove la basilica si era svolta in lunghezza, e assicura maggior robustezza all'edificio e un più largo campo alla decorazione plastica.

Veniamo ora a considerar qualche particolare. Le colonne sono liscie e diritte; ma, verso la sua fine, lo stile romanico decora i loro fusti geometricamente. I capitelli offrono una straordinaria varietà: dal tipo corinzio, comune in Italia e nella Francia meridionale, al capitello cubico, semplice e robusto. Talvolta i capitelli sono lisci, tal' altra ornati di fogliami e di figure; e talora, recando vere e proprie rappresentazioni plastiche, sono detti appunto *istoriati*. Raramente, accanto al cubo, si trova la corolla rovesciata o il calice con ornamenti lineari e fogliami. I pilastri sono quadrati, esagonali, cruciformi, vari di pianta e di forma; e la loro membratura si prolunga negli archivolti.



Capitello cubico romanico. (Hamersleben.) *N.*

Uno zoccolo di gusto attico serve di base a tutto l'edificio. Le pareti esterne sono divise verticalmente dalle *bande lombarde*, mezzi pilastri che salgono fin sotto il tetto, corrispondendo alle travate interne, e terminano con una

Digitized by Google

serie di piccole arcate cieche che fanno da fregio. Fra l'una e l'altra banda si aprono le finestre.

I campanili che, eccezion fatta per l'Italia, fanno parte integrante della chiesa, nacquero da una necessità di difesa contro le incursioni dei barbari, e furono da prima solitari davanti all'ingresso. Dopo, ne furono posti due, uno per lato, ai fianchi dell'ingresso principale. Più tardi, si aggiunse una cupola, o *campanile centrale*, su la crociera; e questa cupola fu presto fiancheggiata da due altre torri più alte e sottili. E lo stesso motivo si ripete fra le due torri della facciata che seguono così lo stesso ritmo dell'abside. I campanili furono da prima rotondi; poi, quelli della facciata divennero quadrati e talvolta ottagonali.

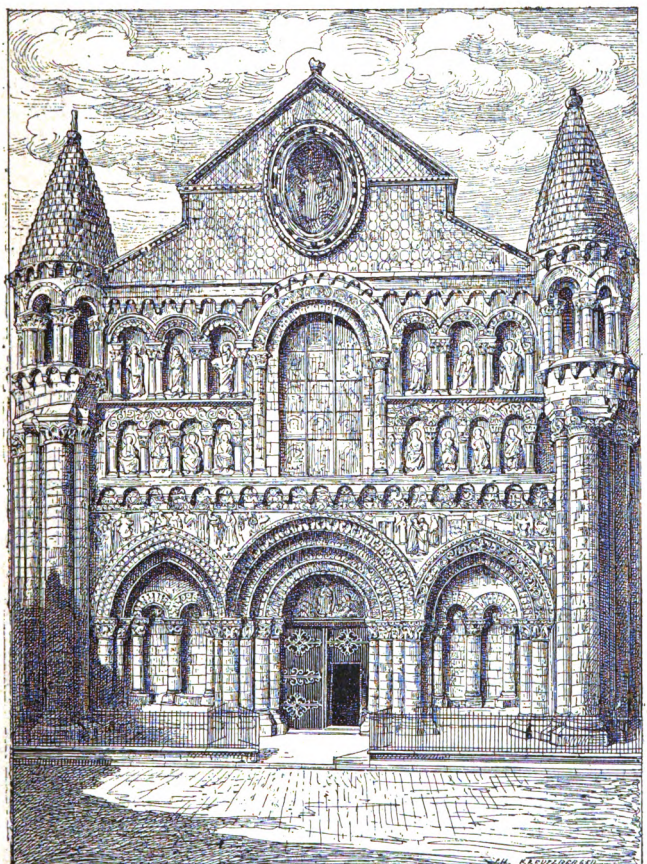
Il gran portone occupa generalmente il mezzo della facciata. È a sguanci, assai profondo, e diminuisce gradatamente di ampiezza dall'esterno all'interno. Le colonne che guarniscono gli sguanci successivi danno luogo ad una straordinaria ricchezza di svolgimenti decorativi. La stessa divisione è negli archivolti, che vanno successivamente restringendosi fino a lasciare su la porta un *timpano* semicircolare. Sopra al portone si apre spesso una grande finestra circolare, una *rosa* i cui disegni convergono al centro.

L'ornamentazione romanica si svolge nelle cornici, negli archivolti, nei capitelli, nelle basi e talora nei fusti delle colonne. Da prima è vegetale con forme non reali, ma di convenzione; poi si osserva, nei fregi e nelle finestre, una decorazione essenzialmente geometrica. In seguito compaiono figure di uomini e d'animali, fantastiche e mostruose, che si confondono e s'intrecciano con le altre forme in mille modi da cui la chiarezza dell'ornamento classico è troppo lontana. Ma noi ammiriamo qui la prodigiosa ricchezza della fantasia. La pittura aiuta la scultura. La *mandorla* dell'abside, per esempio, mostra il Salvatore che offre il libro di Vita ai fedeli. I capitelli stessi hanno traccie di policromia. La luce entra spesso per vetrate dipinte.

Questa è la forma più pura del tempio romanico. Ben presto, verso la fine del secolo XII, circa l'anno 1175,

Digitized by Google

sotto l'influsso orientale importato dalle Crociate, comincia una forma più ricca che serve di transizione fra il romanico puro e il gotico propriamente detto. Questa novità



Notre-Dame-la-Grande, a Poitiers. (XII secolo.)

B.

corrisponde anche alle migliorate condizioni dello stato civile dei popoli. La feudalità, militare e monastica, comincia a decadere. Le città si sono ingrandite ed arricchite con la libertà e i commerci. Le meraviglie dell'Oriente

Digitized by Google

hanno destato il desiderio dell' eleganza e dello sfarzo. Le forme orientali ed arabe si aggiungono a quelle occidentali. L' ogiva, il trifoglio, il ferro di cavallo, ricevono dagli architetti romanici un valore proprio e si sottopongono alle leggi organiche della costruzione. Di tutte queste innovazioni l' ogiva doveva avere importanza capitale nello svolgimento dell' architettura medievale. Essa, a poco a poco, sostituisce la volta a crociera delle chiese romaniche; e quando giunge ad essere considerata come principio costruttivo, lo stile gotico incomincia. Intanto l' arco acuto fa la sua apparizione nelle volte, e rende più snello e meno pesante l' edificio. Allora, anche gli ornamenti cominciano a mutare carattere. Le colonnette dei portoni, ad esempio, ricevono nel mezzo un anello. Le finestre divengono più larghe e più alte, geminate, o a tre fori. Le rose divengono più grandi e più ricche. I campanili sono più alti e snelli. Ma tutte le forme assumono aspetti vari nei vari paesi, pur dipendendo sempre dai medesimi principii fondamentali.

Con l' architettura rinascono, benchè più lentamente, le arti sorelle. Insieme con gli edifici religiosi, la canonica del cristianesimo primitivo si era diffusa per tutto l'Occidente. Le figure, i simboli, i segni non mutano. La tradizione formale dell' antico persiste anch' essa, in parte falsata dal passaggio per lo stile romano-bizantino. Ma l' inettitudine degli artisti verso il X secolo è giunta a tale, che tutto pare scomparso e l' arte sembra morta per sempre.

Col sorgere delle nuove chiese, e per le stesse ragioni che hanno causato la fioritura architettonica, le arti plastiche, e sopratutto la scultura, cominciano a destarsi dal loro sonno. Si cominciano a interrogare i monumenti romani e si attinge molto anche dall'Oriente. D' altra parte la scultura bizantina, benchè decaduta, offre i suoi dittici e i suoi avorii e le sue miniature; e i primi scultori romanici ne ingrandiscono talora le figure e le scene su la pietra. Dai primi saggi puerili e spesso ridicoli, si sale a poco a poco a forme più vive e più pure, e si prepara la grande fioritura gotica.

Questo svolgimento della tecnica corrisponde ad una

Digitized by Google

maggior maturazione dell'idea. I soggetti erano quasi solamente religiosi. Rari sono quelli profani; come gli arazzi di Bayeux, in cui Matilde, moglie di Guglielmo di Normandia, aveva tessuto la conquista dell'Inghilterra; come le pitture del castello di Mersebourg, figuranti la vittoria di Enrico l'Uccellatore contro gli Ungheresi. La Chiesa voleva tutta per sè l'attività degli artisti e offriva loro la decorazione delle chiese e degli oggetti del culto. Entro questo campo ristretto, essi potevan muoversi secondo la loro volontà, potevano risuscitare le allegorie antiche, le favole della mitologia, i satiri e le sirene. I *bestiarii*, così frequenti in quel tempo, offrono mille motivi alla simbolica degli animali. I paralleli tra i fatti del vecchio e del nuovo Testamento, così comuni presso i primi cristiani, ritornano in onore. Da paese a paese quest'arte rinnovata offre grandi varietà. Anzi talora si osservano le creature di un ingegno rozzo ma sincero accanto a quelle raffinate dell'arte bizantina.

Gli scultori nelle chiese avevano largo campo alla loro fatica. Essi decoravano i capitelli, i pulpiti, le balaustre del coro, le porte, le facciate intiere. Così che l'opera loro non ha tanto valore per le singole parti, quanto per il valore decorativo e architettonico del tutto. La porta si riempiva, e spesso si sovraccaricava, di bassorilievi, di figure, di figurette, di fregi, di fogliami; e nel timpano accoglieva grandi composizioni figuranti per lo più il Giudizio universale o il Cristo in gloria fra gli angeli. I capitelli storiati svolgevano nell'interno interi cicli di leggende e di storie. La flora ornamentale copre tutto il resto: non più stilizzata come da principio, ma a poco a poco più prossima alla natura e alla vita.

La pittura comincia a impossessarsi delle pareti, delle volte, dei soffitti, delle vetrate. Dalla pittura di vetrate ha origine una nuova specie di decorazione che forma quasi un'arte a sè e produce veri capolavori. Solo nel secolo X si cominciò a dipingere sul vetro con colori che la fusione vetrificava e fissava sicuramente sul fondo. E nel secolo XI, il monaco Teofilo insegna i processi di questa pittura che a poco a poco coprirà le vetrate di ornamenti, di figure, di composizioni, di allegorie.

Digitized by Google

§ 2. — MONUMENTI DELL'ARTE ROMANICA.

Dovendo indicare i principali monumenti dell' arte romanica, considereremo prima quelli dell' estero, e poi quelli dell' Italia, i quali hanno abbondanza di forme e di particolari propri. Insieme coi secondi, studieremo l' architettura dell' Italia meridionale e della Sicilia, svoltasi per influssi arabi e bizantini.

In Francia gli archeologi hanno distinte varie scuole di architettura. La scuola provenzale resta più fedele alla tradizione romana ed usa quasi sempre la volta a botte. Le sue opere più preziose sono le porte di Saint-Gilles e di Saint-Trophyme di Arles. Molto simile è la scuola tolosana. Quella dell'Alvernia (Notre-Dame-du-Port, a Clermont) è varia e brillante, ricca di cappelle, con campanili ottagoni, con varietà di materiali e quindi di colori. La scuola borgognona (cattedrale di Autun, chiesa di Vezelai) è ardita e libera verso la tradizione. La normanna, con Saint-Étienne e la Sainte Trinité, a Caen, offre ordinanze chiare e regolari; ma è meno viva nell' ornamentazione.

Anche la scultura, al principio del secolo XII, si mostra divisa in iscuole varie. Come nell' architettura, la Provenza mostra anche qui ininterrotta la tradizione antica; ed offre, nelle figure della porta di Saint-Trophyme, evidenti somiglianze con i sarcofagi del V secolo. A Tolosa è chiara l' imitazione orientale e bizantina; ma già nel secolo XII la scuola di Linguadoca diviene originale. La scuola borgognona è piena di ardore e di vita, e comincia già ad attestare lo studio libero e intelligente della natura. Quella dell' Isola di Francia si prepara ad ottenere il primato; e si mostra già fine e diligente studiosa del vero nella porta occidentale della cattedrale di Chartres.

In Germania l' arte romanica è più estesa ed ha più lunga vita. I periodi son due: il primo, della basilica a copertura piatta, il secondo, della chiesa voltata. I più belli esempi sono nella regione renana, dove si elevano le cattedrali di Magonza, di Spira, di Colonia, e di Worms. Lo stile di transizione si trova anche nei paesi austriaci, in Carinzia, in Boemia, in Moravia, in Ungheria.

I Normanni introducono lo stile romanico in Inghilterra, dove, fra tante altre, ricordiamo le chiese di Winchester, di Peterborough, di Norwich. Anche nei paesi scandinavi si trovano belli e numerosi esempi di questa architettura. La Spagna nel-

Digitized by Google

l'architettura cristiana ha uno svolgimento più tardo, per causa degli Arabi che l'occupavano. Verso il secolo XI essa subisce l'influsso dei provenzali. Ma, in seguito, gli Spagnuoli prendono dagli Arabi il gusto del vario e del pittoresco. Così che l'architettura romanica acquista apparenze speciali, diviene più leggera e ricca, pur conservando le forme fondamentali. La più bella opera dello stile romanico spagnuolo è la cattedrale di Santiago di Compostella (XII secolo), sacra al ricordo di Guido Cavalcanti e del suo amore. Nell'Aragona e nella Catalogna sono i belli edifici dello stile di transizione: le cattedrali di Tarragona, di Tudela, di Lerida, e i chiostri della cattedrale di Tudela e di San Paolo di Barcellona: il primo del tredicesimo, il secondo del dodicesimo secolo.

In Italia, come si è detto più volte, regnano una libertà e una varietà ignote agli altri paesi. Noi vediamo nel medesimo tempo la forma della basilica cristiana e quella della chiesa bizantina a cupola; l'imitazione classica e le fantasie dell'arte settentrionale; la struttura semplice e chiara degli edifici nordici, e il capriccio elegante dell'architettura maomettana. Tutte le chiese, nondimeno, staccano il campanile dal corpo dell'edificio e ne fanno una cosa a sè. La qual cosa giova non poco all'armonia delle facciate.

Le forme sono diverse nelle varie regioni, secondo l'indole e gli influssi varii. Ma in tutte si palesa già il nuovo spirito italico nato dalla fusione dei Romani e dei Barbari. Prima ancora dei miracoli di Nicolò Pisano e dei pittori del Trecento, l'anima italiana canta già libera e vittoriosa nelle cattedrali toscane, emulanti gli edifici classici, nelle chiese lombarde sobrie e severe, nei templi meridionali ricchi di tutti i tesori dell'Oriente.

In Lombardia noi vediamo le forme romaniche più pure. Sotto l'influsso e la vicinanza dei popoli vicini, sorge l'architettura lombarda, che si estende presto a tutta l'Italia settentrionale, Venezia eccettuata. Qui l'antica basilica è voltata regolarmente ed offre lo stesso piano e gli stessi particolari delle chiese tedesche e francesi. L'edificio è generalmente di mattoni. La facciata è generalmente divisa in tre parti corrispondenti alle navate, per mezzo di bande lombarde, di colonnette, di archi, di arcature. Ogni

Digitized by Google

navata ha il suo ingresso. Alla porta centrale precede un portico, con colonne sostenute da grossi leoni. Fra gli esempi più notevoli di questo stile ricordiamo la cattedrale di Modena, cominciata nel 1099 da Lanfranco, San Zeno di Verona (sec. XI-XII), San Michele a Pavia (fine del secolo XI), Sant'Ambrogio di Milano, restaurato nel secolo XII; i duomi di Parma, di Ferrara, di Piacenza, di Cremona, di Verona, tutti del XII secolo.

In Toscana l'architettura prepara già il Rinascimento delle arti. Le chiese romaniche di questa regione potrebbero a ragione essere studiate nel libro seguente, là dove si parlerà dei precursori del rinascimento classico. È noto che l'anima toscana parve, la prima, e per lunghi secoli, comprendere in sè tutte le più vive energie dell'anima italiana. Qui il ricordo dell'antico non si spense mai; ma quando i tempi tornarono propizi alle arti, esso non sopraffece la libera ispirazione nazionale. Concesse la sua bellezza e la sua virtù, e si incarnò in forme nuove e vive. Posta fra il Settentrione e il Mezzogiorno, in luogo facile agli scambi con i popoli settentrionali e con i meridionali, con Germani e Lombardi, con Arabi e Bizantini, la Toscana accettò i principii fondamentali dell'architettura nuova; ma li svolse con piena libertà animandoli con il soffio della bellezza antica.

Così, già nel secolo XI, le belle cattedrali marmoree cominciano a sorgere. Questa ricchezza della materia indica già un desiderio più affinato di beltà e di colore che i popoli nordici non avevano ancora. Le facciate si fanno belle e ricche di marmi e decorate con eleganza varia e squisita. I marmi colorati, il bianco di Carrara, il verde di Prato, il rosso di Siena servono a rivestire le facciate di San Miniato, della cattedrale di Fiesole, del Battistero di Firenze. O pure, come nella cattedrale di Pisa, la facciata offre una veste di colonnette e di arcate a più piani gli uni sovra gli altri: decorazione più varia, più ricca, e più armoniosa. Nell'interno, essendo rimasta l'antica copertura di legname, l'edificio è chiaro, luminoso, leggero, svolto più in lungo che in alto, come nelle basiliche primitive. Ma sopra la crociera si alza inoltre una cupola alla maniera bizantina: singolare e fortunato connubio di elementi italici ed orientali.

Digitized by Google

La prima a sorgere fu la cattedrale di Pisa; e a quelli che vennero dopo, essa parve miracolo. Per tutta Italia e in Toscana principalmente, dice il Vasari, essa svegliò « l'animo di molti a belle imprese. » Dietro il suo esempio, cominciano a sorgere le chiese sorelle. Elevata nel 1063 da Buschetto e Rainaldo, quando i Pisani vollero celebrare una loro vittoria sui Siciliani, essa materia veramente l'impeto gagliardo di un popolo giovane e sicuro di sè. Ha cinque navi con una cupola elittica su la crociera. Le navi laterali sono coperte con volte in crociera. Le arcate della navata poggiano su sessantotto colonne di granito con capitelli marmorei di stile antico. E tutto nei particolari è puro e classico. Le elevazioni sono fornite di mezzi pilastri, di colonnette, di arcate e di architravi. La facciata reca nel suo ordine inferiore quattro piani di gallerie con colonnette di delicato lavoro. Accanto al duomo sorgono a compierlo armoniosamente il Battistero, costruito da Diotisalvi nel 1153, e il Campanile pendente, alto 54, 50 metri, alzato nel 1174 da Bonanno e Guglielmo d'Innsbruck: anch'essi ornati di gallerie a colonnette e ad archi elegantissimi.

I monumenti di Lucca somigliano assai a quelli pisani; ma le loro forme sono meno pure, e testimoniano di influssi lombardi: così San Michele, la bella cattedrale, San Giovanni, e Santa Maria Forisportam (secolo XII).

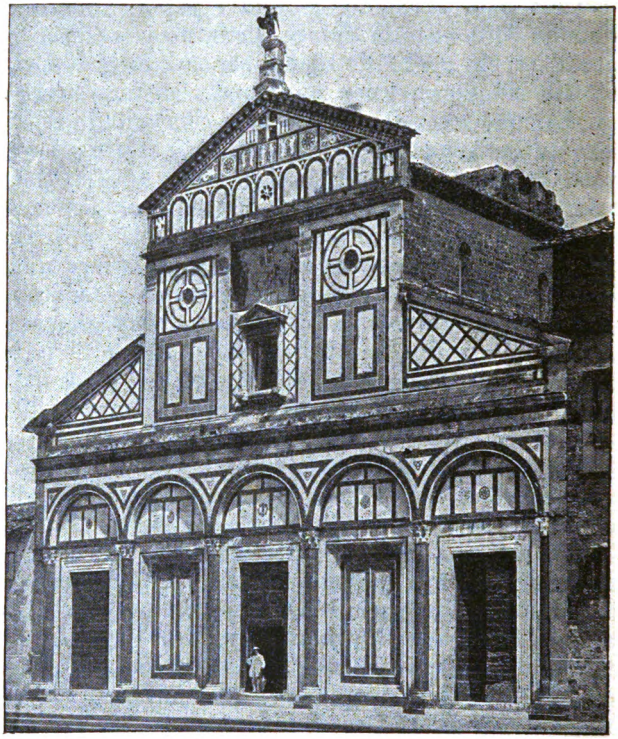
Alla stessa scuola pisana appartengono il duomo di Pistoia, notevole anche per i suoi capitelli corinzii, e, nella medesima città, San Giovanni Fuorcivitas e Sant'Andrea; la cattedrale di Prato; Santa Maria della Pieve ad Arezzo; e, a Pisa, degni compagni del duomo, San Frediano, San Sisto, e Sant'Andrea.

Nei monumenti fiorentini il sistema basilicale si svolge più logicamente. Le chiese offrono quelle vesti di marmo di cui si è parlato sopra. San Miniato, grazia sospesa sopra la città e sul fiume, è così rara per le proporzioni ed elegante per la decorazione, che pare uno dei più puri edifici del Rinascimento. Sotto il coro è una bella cripta. Le navi sono ornate di musaici. La facciata è divisa in masse semplici e chiare, per mezzo di arcate su mezze colonne al pianterreno, e di un ordine di pilastri corinzii al piano

Digitized by Google

superiore. Le stesse qualità sono nel Battistero, largo 26 metri, ottagono, a cupola conforme.

A Roma i costruttori continuano a ripetere fino al secolo XIII le forme della basilica primitiva; e la ragione



N. Facciata di San Miniato. (Firenze.)

è così chiara, che non occorre nè pure indicarla. Si continuano a devastare gli edifici antichi per costruirne di nuovi. Solo le proporzioni cambiano, e tendono un po' in alto invece che in lungo. Qui pertanto non ha nulla a che fare lo stile romanico. San Clemente, Santa Maria in Trastevere, San Crisogono, San Lorenzo fuori le mura, del secolo XII e del principio del XIII; i Santi Vincenzo e

Digitized by Google

Anastasio, del secolo XIII, mostrano ancora la solita pianta basilicale con le tre navate, l'abside e il transetto. Alcuni campanili sono notevoli per la loro eleganza pittoresca: così quelli di Santa Maria in Cosmedin.

I Còsmati hanno nell'arte romana di questo tempo una influenza grandissima; talchè essa potrebbe intitolarsi giustamente da loro. Questa celebre famiglia di marmorari, più ornatisti che architetti, rinnovò la suppellettile ecclesiastica e creò opere finissime di architettura e di decorazione musivaria. Essi rivestirono di musaici e di marmi policromi, amboni, tabernacoli, transenne, tombe, cattedre, candelabri. Elevarono chiostri di insuperabile eleganza, in cui le colonne, incrostate di musaici e di marmi, si torcono a spira e fanno quasi dimenticare la stabilità e la gravità del loro ufficio architettonico. Ricordiamo i chiostri di San Lorenzo fuori le mura, di San Paolo (eretto da un « magister Petrus » che lo finì verso il 1241) e di San Giovanni in Laterano, del padre e figlio Vassalletto. Questi ultimi, benchè non eretti dai Cosmati, appartengono certo alla loro scuola. I Cosmati mescolarono influssi meridionali alla tradizione antica; ma questa fu la prima e principale guida della loro attività.

Nell'Italia meridionale l'influsso bizantino è chiaro. La cultura greca restò viva in quella regione, mentre le altre parti d'Italia erano immerse nella barbarie. Il grande Desiderio da Montecassino per il primo diede impulso alla edificazione di monumenti sacri. Principi e signori chiamarono al loro servizio architetti ed artisti di Bisanzio. Poi si aggiunse la vicinanza degli Arabi, e, in Sicilia, la loro dominazione che durò due secoli. Dopo gli Arabi, i Normanni, pur lasciando all'arte piena libertà di svolgersi secondo le tradizioni dei precedenti dominatori, non mancarono di far sentire l'influsso dei popoli settentrionali. Così che le costruzioni del Mezzogiorno, stabilite sul piano della basilica primitiva, hanno preso da Bisanzio la cupola e i musaici, dagli Arabi l'arco acuto e le volte a stalattiti, dai Normanni i campanili su la facciata. Nondimeno, questa architettura composita si deve considerare come uno svolgimento di quella bizantina.

Digitized by Google

I principali monumenti della Sicilia, il Duomo di Cefalù, il Duomo di Messina, Santa Maria dell'Ammiraglio detta *la Martorana,* San Giovanni degli Eremiti, la Cappella Palatina a Palermo, la cattedrale di Monreale furono erette nel secolo XII sotto il regno dei Normanni. La Cappella Palatina, fondata nel 1140 dal re Ruggiero II, è un gioiello, con alte arcate ogivali posate su ampi intercolunnii, con la cupola che posa su quattro archi acuti, con le tre absidi del coro ornate di musaici a fondo aureo. Il duomo di Monreale, compiuto circa nel 1182, sotto il regno di Guglielmo II, non offre solo elementi arabi e bizantini, ma si avvicina al piano della basilica romanica. Nell'interno, alte ogive paiono slanciarsi dai bei capitelli delle colonne. Le pareti tutte son decorate con musaici di prodigiosa ricchezza.

Meno nota è l'architettura della parte continentale e in particolare della Puglia. La cattedrale di Salerno, basilica a pilastri, voltata, senza coro, ha nell'atrio colonne corinzie che provengono dalle rovine di Pesto. Così, nella cattedrale di Amalfi, le ogive capricciose degli Arabi si fondono con i colonnati classici. Notevole è pure la chiesa di Ravello, anch'essa, come le altre, senza coro. In Puglia le facciate divengono più vive e più varie e paiono animarsi sotto l'influsso delle chiese toscane. Ma l'architettura, quantunque esercitata da artefici del luogo, è bizantina, non senza ricordi di arte musulmana. Comunque, l'architettura pugliese di questa età è fra le più belle e ricche d'Europa. Basterà ricordare la cattedrale di Troia, quella di Bari, compiuta verso il 1086, di Bitonto (1175-1200), di Ruvo, di Molfetta, di Trani, di Bitetto.

In Lombardia le sculture romaniche più antiche sono quelle delle facciate delle cattedrali di Modena e di Ferrara, e di San Zeno a Verona, assegnate ad un Guglielmo di cui portano il nome. Dopo queste sculture, che appartengono alla prima metà del secolo XII, sono da ricordarsi sopra tutte quelle che decorano il battistero di Parma, scolpite, verso la fine del secolo, da Benedetto Antelami, e quelle del fonte battesimale di San Giovanni in Fonte a Verona. Tutte queste opere mostrano un realismo che non si cura di tradizioni e si oppone francamente al gusto bizantino che aveva fusi in bronzo i battenti di San Marco e le

Digitized by Google

porte di San Paolo fuori le mura, che aveva mostrato il suo dominio nell'Italia meridionale, e sopra tutto nelle cattedrali di Palermo, di Montecassino, di Amalfi. Quelle sculture settentrionali sono ancor rozze e spesso informi, ma esprimono un novello senso della vita, mostrano di essere prodotte da anime appassionate e nuove, desiderose di cercare la novità nella vita che le circonda. Gli artisti cominciano ad acquistare la coscienza del loro valore. Laddove le grandi sculture francesi e tedesche del tempo sono anonime, i nostri artisti, architetti e scultori, firmano le loro opere con una iattanza che mostra lo spirito dei tempi nuovi. Lanfranco, cominciando il Duomo di Modena, si chiamava da sè *Ingenio clarus, Lanfrancus doctus et aptus.* Questa nuova coscienza dell'individuo prepara l'avvento di Nicola Pisano. Ma di questi parleremo fra i precursori del Rinascimento.

Nell'Italia meridionale, verso la fine del secolo XII, la scultura in bronzo, liberatasi dal metodo debole e piatto dei Bizantini (che incidevano le figure nel bronzo e le riempivano con fili torti e placchette d'argento), acquista nuovo vigore e diviene veramente plastica. Barisano di Trani, che eseguì le porte delle cattedrali di Monreale e di Trani, lasciò nella cattedrale di Ravello il più bell'esempio di questo stile energico e nello stesso tempo classico, con le figure ancora un po' rigide, ma libere dalla antica durezza.

Le chiese toscane offrivano minor campo alla scultura. Basterà ricordare a Pistoia le porte di San Giovanni Fuorcivitas (1162) e di Sant'Andrea (1166), opere d'un Griamonte; e quella di San Bartolomeo in Pantano (1167) lavorate da un Rodolfino; e le cattedre di San Leonardo in Arcetri a Firenze, della cattedrale di Volterra, e di Barga, tutte della fine del secolo XII.

Nella pittura italiana dell'età romanica conviene distinguere il musaico dall'affresco. Il primo ha forme e indole prettamente bizantine; e tali sono ad esempio i musaici di San Marco dell'XI secolo. In Sicilia l'arte musiva si solleva, e si fa notevole per la bontà della tecnica e sopra tutto per l'economia della composizione: virtù che sarà propria di tutta la pittura nostra posteriore. Più che nei musaici della Martorana e della Cappella Palatina, questo risveglio si nota nella chiesa di Monreale, dove, dal formalismo bizantino, si sciolgono scene storiche con movimenti vigorosi ed espressioni ricche di bellezza morale.

La pittura murale si libera dalla tradizione di Bisanzio, e mostra un'ispirazione più fresca e nuova. Gli affreschi di Sant'Angelo in Formis, presso Capua, sono probabilmente dell'XI secolo. La *Crocifissione* e la *Adultera davanti a Cristo*

Digitized by Google

meravigliano per la singolare forza dell' espressione. Della stessa età è l'abside di Santa Maria la Libera, presso Sessa. Nel XII e XIII secolo, continua il progresso. Le pitture della cripta di San Giovanni a Venere, ed una *Annunciazione* e una scena della vita di san Sebastiano, nella chiesa del Santo Sepolcro a Barletta, ne fanno testimonianza. All' incontro la pittura d' altare resta servile della greca e non ha altra importanza che per lo studioso di antichità.

Ma già da ogni lato appaiono i segni del rinnovamento. Dopo il Cristo di Santa Maria in Trastevere, il musaico capitale del XII secolo a Roma, in cui l' Uomo-Dio abbraccia teneramente la madre seduta accanto a lui, i musaici eseguiti da Iacopo Torriti a San Giovanni in Laterano e a Santa Maria Maggiore (1287-1295) segnano già il passaggio all' arte nuova. Iacopo Torriti, insieme con quel frate Iacopo che decorò di musaici nel 1225 il coro del Battistero di Firenze, potrebbe già essere collocato fra i primi precursori della Rinascenza.

Digitized by Google

CAPITOLO QUARTO.

L'ARTE GOTICA.

§ 1. — ORIGINI E FORME DELL'ARTE GOTICA.

L'arte gotica non è altro che lo svolgimento naturale della romanica: come le cause del suo sorgere e del suo fiorire sono un seguito di quelle che favorirono la vita dell'arte nell'XI e nel XII secolo. L'arte romanica di transizione prepara la cattedrale gotica: come la costituzione dei primi comuni prepara quel vasto moto di cultura secolare in cui è da cercarsi una delle prime ragioni dell'arte nuova.

Il gotico fu la più alta e pura espressione dell'arte medievale, di cui segna anche la fine. Qui il Cristianesimo, che fino allora era stato, poco o molto, sottomesso alla tradizione, acquista finalmente piena libertà, e lancia verso i cieli prodigi di pietra e di marmo che possono spesso competere con le più belle creazioni dell'architettura antica.

I popoli del medioevo hanno finora raccolta e composta la tradizione con le necessità dei tempi nuovi; ma d'ora innanzi essi vorranno essere originali, e alla loro volta creare. Le condizioni politiche e sociali in cui venne a trovarsi l'Europa, e particolarmente la Francia, dopo le Crociate, erano in sommo grado adatte a soddisfare quel desiderio da loro stesse destato. La casa di Svevia è vinta dalla possanza dei Pontefici; e il predominio tedesco su l'Europa ha per allora fine. D'altra parte la Francia si sta costituendo in regno ed in nazione; e il potere reale si alza su le rovine del feudalismo. Il potere monacale declina. I vescovi si alleano con i comuni contro gli ordini religiosi; e ambedue si uniscono ai re per combattere il regime feudale e il monastero. La stabilità del governo reale favorisce il fiorire delle arti e assicura i diritti e le libertà cittadine. Così che la vita municipale acquista una

Digitized by Google

insolita vigoria, ed i comuni raggiungono il loro massimo splendore. L'amor proprio cittadino segue naturalmente alle ricchezze e alla libertà. Allora cominciano a sorgere quei ricchi e grandi edifici alla cui costruzione non concorre solo un ordine religioso arricchito dalle offerte dei fedeli, ma tutta la città. Ogni cittadino ama la sua cattedrale e il suo palazzo comunale, i due monumenti in cui egli vede figurate la religione e la patria. Noi sappiamo che tutto il popolo recava ai cantieri, in mezzo a canti festivi, viveri e materiali. Così, come per opera di un ardore gioioso di giovinezza e di forza, le belle cattedrali sorgono numerose e in breve si compiono. Ma terminato il primo ardore, molte rimasero incompiute e furono terminate assai più tardi. I buoni borghesi, più amanti della terra che del cielo, costruirono comodi e ricchi palazzi comunali, e trascurarono talvolta il volo ardito della cattedrale nei cieli.

A queste condizioni generali della società si deve aggiungere il diverso stato degli artisti nel secolo XIII. Generalmente essi non escono più dai monasteri; ma anzi sono laici, uniti in corporazioni che hanno i loro statuti e le loro regole. Per elevare un grande edificio, tutte queste corporazioni si univano sotto la direzione di un solo architetto che regolava l'ordine dei lavori e stabiliva i piani e le forme della costruzione. Ora questi laici erano desiderosi di libertà, nella vita e nell'arte. Essi non furono in guerra contro la religione e la Chiesa; anzi, la fede non fu mai ingenua e robusta come allora. Ma nello stesso tempo l'uomo voleva indagarla e interpretarla secondo il suo modo di vedere. Gli scolastici si appassionavano alle dispute dialettiche: e gli scultori coprivano di simboli le pareti e le porte delle Chiese. In quel tempo, il Medio Evo, giunto al culmine, cosciente della sua forza e del suo potere, cercava l'universalità della scienza consacrata e suggellata poi da Dante nel divino Poema. Vincenzo di Beauvais scriveva l'enciclopedia dello *Speculum maius;* San Tommaso nella *Somma* parlava di tutto, del reale e del soprasensibile, del cielo e della terra, della vita e dell'eternità. E le facciate delle chiese divenivano poemi scolpiti, enciclopedie figurate, in cui i vizi, le virtù, le arti,

Digitized by Google

le scienze, trovano il loro simbolo e si curvano tutte sotto il giogo dell'idea religiosa che dà, ad un così vasto tutto, l'unità.

Come nel periodo precedente, l'architettura resta l'arte per eccellenza. Lo studio delle sue forme ci condurrà naturalmente a parlare della decorazione plastica e pittorica. La prima, benchè soggetta all'armonia generale dell'edificio, acquista il valore di arte autonoma, laddove la seconda, eccezion fatta per l'Italia, decade.

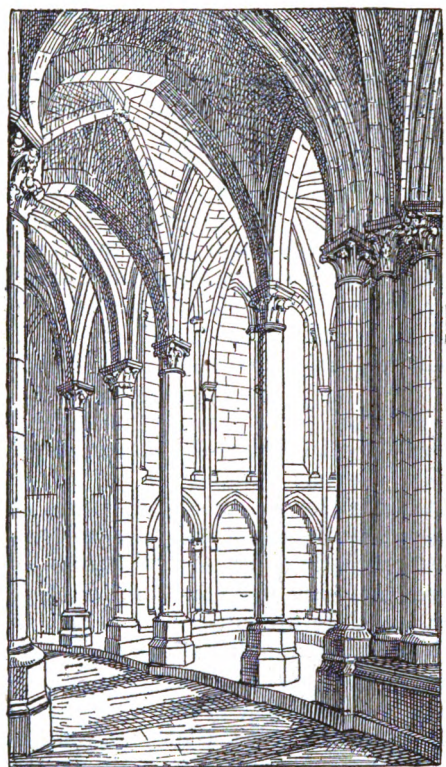
L'arte gotica è l'arte francese per eccellenza. In Francia essa nacque, e di là si diffuse nelle terre vicine. In Italia prosperò poco, giunse come un'eco remota. La vita comunale, in Italia, era anche più vigorosa e varia che presso le altre nazioni. Ma nella nostra terra si maturava già il Rinascimento; e come l'arte romanica aveva ceduto al desiderio dell'ampiezza e della luce, così l'arte gotica cedette ad armonie più regolari e calme, ed entrando in Italia si trasformò.

L'arte che siamo ora per istudiare, si chiama comunemente *ogivale* o *gotica*. Il primo termine, più esatto, non si riferisce giustamente ad altro che all'architettura; nè l'arco acuto od ogivale è veramente il solo principio costruttivo dell'edificio. Il secondo è un errore dovuto ad un tempo in cui la cieca ammirazione per l'antichità fece ritenere barbara tutta l'architettura del Medio Evo. Gli Italiani del '500 la chiamarono quindi gotica, ossia barbara. Altri hanno trovati e proposti altri nomi. A me parrebbe giusto richiamare in vita l'*opus francigenum* di cui si servivano i contemporanei per indicare questa architettura. Ma poichè qui non dev'essere questione di parole, ma di concetti, sarà bene, dopo averne chiarito il significato, conservare il vocabolo antico.

La trasformazione della basilica nella chiesa romanica era stata determinata da ragioni di solidità e di difesa. Ne era quindi nato un edificio robusto e massiccio a cui la inclinazione ad estendersi più in altezza che in superficie non aveva tolta la naturale pesantezza causata dal sistema stesso della costruzione. Quando le migliorate con-

Digitized by Google

dizioni della società e lo spirito nuovo vollero forme nuove ed agili rispondenti all'anima rinnovata dei tempi, gli architetti non fecero altro che svolgere e modificare gli elementi lasciati dai loro predecessori. L'edificio gotico è la trasformazione naturale della chiesa romanica.



B. Volta gotica. (Cattedrale di Amiens.)

Il fatto fondamentale di un tal mutamento è questo: all'arco a tutto centro, che chiede forti muraglie e determina edifici massicci, si sostituisce come principio architettonico l'arco acuto, che, riducendo il tutto ad un problema di equilibrio, lascia piena libertà alla fantasia e al calcolo e crea un'architettura agile e leggera come nessun'altra. Gli Assiri già avevano conosciuto l'ogiva, e la volta ogivale del canale di Khorsabad ne fa fede. Gli Arabi per primi la rinnovarono e la diffusero; ma le diedero valore affatto decorativo. Gli antichi Gotici per i primi ne fecero la ragione armonica dell'edificio.

L'ogiva è formata da due curve che s'incontrano. Essa quindi può variare l'acutezza o la depressione dell'arco, e inoltre fa sì che si possano elevare alla stessa altezza ar-

Digitized by Google

chi di diametri differenti. Inoltre, l'arco acuto agisce più verticalmente che lateralmente. Quindi, usato per le volte, per le arcate, per le finestre, esso basta da solo a mutare l'ossatura dell'edificio. Noi non possiamo diffonderci ora in particolari tecnici; ma ci basti il dire che per mezzo di questo principio più agile e pieghevole si ottiene finalmente una solida armatura i cui vani possono essere riempiti con materiali leggeri. La nuova volta gotica deriva dall'uso più sapiente e via via più comune della volta a crociera, stabilita su le nervature che ne formano l'ossatura. Ora, la spinta delle volte trovandosi costretta in alcuni punti determinati, anzichè in tutta la lunghezza di quelle, lo spazio compreso fra i punti statici principali potè anche esser lasciato aperto, od occupato da ampie finestre. Così che l'edificio ne divenne immensamente più agile e leggero, rimanendo pur sempre robusto.

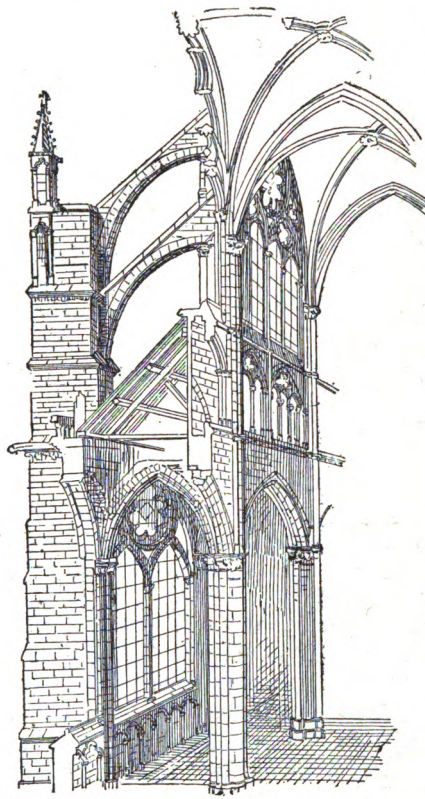
Ma questo non bastava. Perchè la costruzione potesse raggiungere il sommo dell'agilità e dell'altezza, si rinforzarono i muri all'esterno. I contrafforti, che l'architettura romana aveva usati o per eccezione o per decorazione, acquistano dignità e ufficio proprio; e sostengono l'estremo di possenti archi esterni di appoggio, che passando sopra il tetto delle navate laterali, vanno a raggiungere i muri della nave principale e ricevono la spinta della volta del centro.

Il piano generale delle chiese non muta; ma le varie parti sono variamente modificate e crescono di ampiezza e di ricchezza. Le navate sono tre, cinque ed anche sette, come a Nostra Signora d'Anversa. Il coro termina in forma poligonale ed è circondato da cappelle costruite sopra un piano poligono. Il transetto si arricchisce di due gallerie laterali e termina alle estremità con due grandi porte. Tutto tende a dare l'idea dell'estensione in senso verticale: laddove la basilica primitiva si estende in superficie. Nella navata principale di San Paolo fuori le mura, il rapporto fra la larghezza e l'altezza è di 24 a 33; nella cattedrale di Colonia è di 13,50 a 42.

Veniamo ora ai particolari. I sostegni sono robusti, ma il loro aspetto è spesso alleggerito dalle colonnette che li avvolgono e, più in alto, si trasformano in nervature che

Digitized by Google

collegano gli archi delle volte con i loro sostegni. Le forme più comuni sono la colonna monocilindrica, quella cruciforme, e quella a fascio. I capitelli delle colonnette sono decorati con fogliami leggeri disposti in due file. Scompaiono qui le forme convenzionali del periodo precedente, e danno luogo ad una flora studiata dalla natura ed elegantissima. Dal rovo, dalla quercia, dal cardo, dall' edera, dalla rosa, dalla vite, gli artisti gotici sanno trarre ornati d' incomparabile delicatezza e varietà.



B.

Spaccato di costruzione gotica.
(Cattedrale di Amiens.)

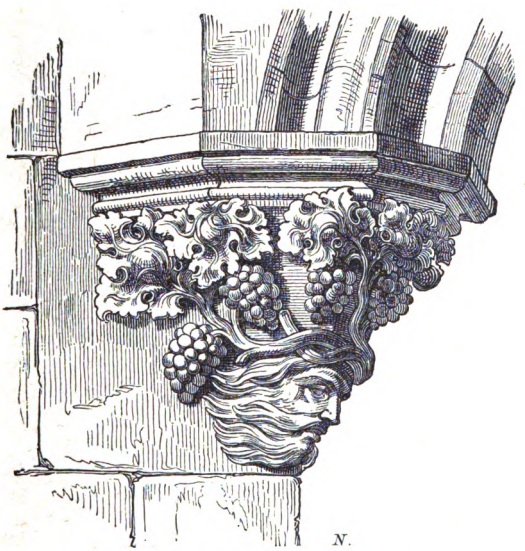
Le finestre acquistano una particolare importanza. Prima accoppiate sotto un archivolto comune, esse si aggruppano poi a tre e a quattro fino ad occupare tutto lo spazio compreso fra i contrafforti e a prendere il posto delle pareti. Esse sopprimono così le pitture murali, ma vi sostituiscono un nuovo genere di pittura, cioè la pittura su vetro. La luce non entra liberamente per le grandi finestre, ma passa per pareti di cristallo istoriate di figure multicolori.

Nelle prime cattedrali il coro era separato dal resto della chiesa per una balaustrata che nelle chiese monasti-

Digitized by Google

che diede luogo ad un' alta barriera detta *jubé*. Questa si conservò nelle chiese gotiche dalla metà del secolo XIII in poi, e separò nettamente il clero dai fedeli, che spesso usavano la navata per le loro assemblee. Allora i canonici stabilirono nel coro i loro stalli di legno riccamente scolpiti.

Sopra agli archivolti della navata centrale e sotto le finestre corre una galleria con arcature appoggiate che si chiama *triforium* ed ha fine essenzialmente decorativo.



Ornamento floreale gotico. (Esslingen.)

La facciata comprende tre zone. L'inferiore ha tre porte, così profonde che formano quasi un portico, la seconda mostra grandi finestre e una rosa nel mezzo, o pure una galleria; la terza è la sommità della nave chiusa fra le estremità delle due torri laterali, ricche di fori e di luci e coronate di piramidi agilissime, che salgono a prodigiosa altezza. Spesso i brani del transetto offrono una struttura analoga a quella della facciata.

Le porte, in cui si aduna il più vasto sforzo decorativo dell' età gotica e di tutta l' architettura cristiana, sono di-

Digitized by Google

vise da una trave orizzontale sostenuta nel mezzo da un pilastro di pietra. Le adorna una vera profusione di sculture. Le colonnette e le chiavi dell' archivolto recano innumerevoli nicchie aventi ognuna la sua statua; con poco riguardo alle leggi dell' ottica e dell' equilibrio, ma con ricchezza meravigliosa. I timpani recano soggetti religiosi scolpiti in tre piani sovrapposti.

Tutto il resto della facciata è un miracolo di ricchezza e di varietà. Questo è anche il carattere più notevole dell' edificio gotico. Certe chiese, anzichè massi di pietre sollevate l' una sopra l' altre, paiono immense trine forate nella pietra e nel marmo. Pure, nell' età buona dello stile, la grande varietà non impedisce l' ordine; e se ogni piccolo membro della chiesa può dar luogo a sviluppi decorativi, se talora la decorazione cela la struttura stessa dell' edificio, essa ha però gran parte nel dare al monumento quella incomparabile eleganza, fatta di leggerezza, che è qui il fine principale dell' architetto.

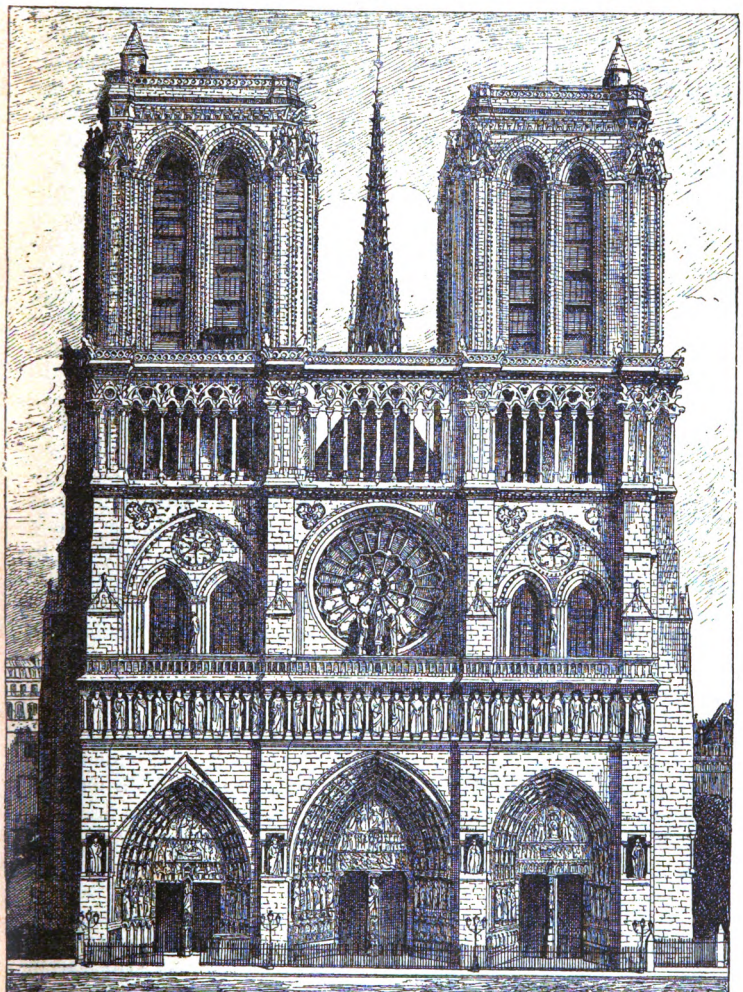
L' architettura gotica non è solamente religiosa; essa è anche militare e civile, e costruisce castelli e palazzi che nella loro struttura seguono il sistema ogivale. Le case di molti borghesi erano eleganti e pittoresche; ed alcune sono giunte fino a noi. Più notevoli sono i palazzi del Comune, di cui la parte più importante è quella che i Francesi chiamarono *beffroi*, sorta di torrione recante le campane che chiamano i cittadini alle assemblee e sono il simbolo della loro libertà. Si ricordi, pur due secoli dopo, la fiera risposta di Pier Capponi all' usurpatore francese.

§ 2. — MONUMENTI DELL'ARTE GOTICA.

L' architettura gotica appare già formata ne' suoi elementi essenziali verso la metà del XII secolo. Parigi e l' Isola di Francia sono state la sua culla, e la regione nord-ovest della Francia l' ha condotta al suo massimo splendore. Il primo esempio si può trovare nel coro di San Dionigi, elevato nel 1140 dall' abate Sugero, precettore di Luigi VII. Poi, rapidamente, seguono la cattedrale di Noyon (1160), Nostra Signora di Châlons, con un nuovo coro costruito dal 1157 al 1183, una parte di Saint-Remy di Reims, e Saint-Laumer a Blois (1138-1210). Nel secolo XIII

Digitized by Google

il gotico raggiunge l'eccellenza, e sale a quel più alto punto dopo cui comincia l'inevitabile, e in questo caso rapida deca-



Facciata di Notre-Dame. (Parigi.) *B.*

denza. La cattedrale di Parigi, cominciata alla fine del XII secolo, quelle d'Amiens, di Reims (1220-1288), di Chartres, terminata

Digitized by Google

nel 1260, e tante altre che sarebbe troppo lungo nominare, mostrano oggi la più pura e perfetta fioritura dello stile gotico in Europa. Ricordiamo ancora un gioiello, la *Santa Cappella* che Piero di Montereau eresse a Parigi dal 1243 al 1251 per Luigi IX.

Dopo il secolo XIII comincia, benchè ammantato di magnificenza, il decadimento. Gli storici distinguono generalmente tre periodi dello stile gotico, le varietà dei quali sono date dalla diversità dell'ornamentazione e in particolar modo di quella delle finestre. Lo stile primario o *a lancetta* è proprio dell'età d'oro, cioè del Duecento. Dal trecento comincia lo stile secondario o *raggiante,* in cui l'ogiva, di svelta e sottile, diviene equilaterale e un po' pesante, benchè più riccamente ornata. Inoltre, proprio in questo periodo si cominciano ad usare le cappelle laterali nelle navi. Lo stile terziario, o di vera decadenza, del secolo XV, è detto *fiammeggiante* dalla decorazione tormentata e avviluppata delle finestre, e in generale dal gusto degli ornamenti eccessivi e caricati che fanno perdere l'armonia e la proporzione e la grazia del tutto.

Nondimeno, anche nei secoli seguenti al XIII, l'arte continua ad essere in onore. In Francia, Jean Coste e Colart de Laon, pittori, Jean de Saint Romain pittore, l'architetto Raymond du Temple, sono chiamati alla corte di Carlo V, e favoriti e protetti da questo principe amante delle arti. Ma le chiese del XIV secolo, Saint-Ouen di Rouen, Sainte-Cécile d'Albi, e le altre, per desiderio di troppa sveltezza e di troppa dovizia, dimenticano le leggi dell'armonia e lasciano prevalere l'ornamento su l'architettura. La bellezza diventa grazia, e questa finalmente si muta in maniera. Lo stesso accade nella scultura, come vedremo fra breve.

Fra le opere di architettura militare, ricordiamo a Parigi il vecchio Louvre, cominciato da Filippo Augusto nel 1204, e il Palazzo di Giustizia, che serba ancora intatta la Santa Cappella. Il Palazzo dei Papi ad Avignone, fu cominciato nel 1336 da Benedetto XII. Fra i palazzi comunali, ne ricordiamo due del 400: quello di Louvaine e quello di Bruxelles, il cui torrione misura 114 metri di altezza.

In Germania il gotico penetrò tardi; ma in compenso ebbe più lunga vita. Fortemente avvinti alla tradizione romanica, i Tedeschi accettarono solo nel XIII secolo il nuovo stile; e lo presero tal quale, con tutte le sue caratteristiche, senza introdurvi notevoli mutamenti. Le prime chiese gotiche sono nella regione del Reno, più vicina alla Francia: Nostra Signora di Treviri (1227-1244), Santa Elisabetta di Marburgo (1235-1283), la cattedrale di Colonia, la più bella chiesa gotica della Germa-

Digitized by Google

nia, cominciata nel 1248 e imitata da quella di Amiens. Nel secolo XIV l'architettura tedesca assume caratteri originali e contende di ricchezza e di varietà con la francese.

In Inghilterra lo stile ogivale fu introdotto, nel 1174, da Guglielmo di Sens, che ricostruì la cattedrale di Canterbury. Ma il piano delle chiese fu poi modificato dagli architetti inglesi in modo affatto originale. Le navi sono tre; e il coro è così ampio, che è simile per grandezza alla navata, da cui lo separa un doppio transetto. Inoltre, cosa strana in questo stile, le chiese si estendono più in lunghezza che in altezza. Del XIII secolo sono la chiesa di Westminster a Londra, e le cattedrali di Salisbury e di Lincoln. Nel Trecento, anche qui l'arte diviene più raffinata, e dà luogo allo stile che gl'Inglesi chiamano *decorativo*. Nel Quattrocento e nel Cinquecento lo stile Tudor, così detto dalla famiglia regnante, gareggia con lo stile fiammeggiante francese, e anzi lo supera per la dovizia caricata e bizzarra.

Statua della Sainte-Chapelle.
(XIII secolo.) (Parigi.)

L'architettura gotica spagnuola mesce il nuovo stile con elementi arabi e romanici; e ne trae monumenti mirabili di varietà e di bellezza. Le chiese spagnuole, in cui la facciata gotica si accoppia talora alla torre romanica del transetto, in cui la decorazione simbolica ogivale sta accanto a quella capricciosa e fantastica degli Arabi, sono fra i più belli esempi di edifici gotici in Europa. Le più antiche sono la cattedrale di Burgos e quella di Toledo, cominciate, la prima nel 1221, la seconda nel 1227.

In Italia, l'architettura gotica prese forme e caratteri così singolari, che noi ne parleremo nel libro seguente trattando, come abbiamo altre volte accennato, dei precursori del Rinascimento.

Digitized by Google

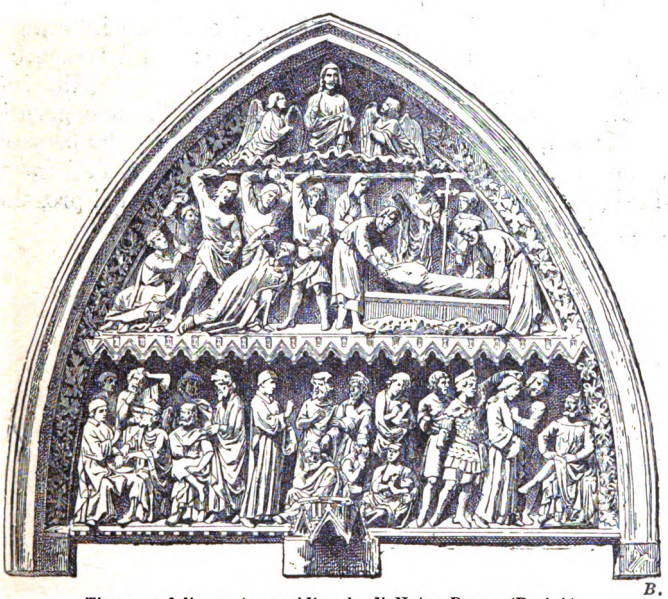
Le arti plastiche continuano il moto cominciato nell' età romanica. Ma con la novità dell' edificio, il destino delle due arti sorelle si divide. La chiesa gotica non aveva ampie pareti su cui potessero stendersi vaste pitture. Ne viene quindi che la pittura cede quasi intieramente alla scultura; la quale talvolta tenta di sopraffare la stessa architettura.

La scultura gotica mostra evidenti le mutate condizioni dei tempi. Le statue non escono più dalle mani di monaci soggetti a vincoli canonici e tradizionali; ma di laici che pur conservando intatta l' antica pietà, anzi facendola più fervente e più umana, vogliono nell' opera d' arte mostrare la loro anima con i suoi sentimenti, con i suoi ardori, con le sue tenerezze. Nè si creda ad una bellezza relativa. Durante il regno di San Luigi, la scultura giunge a tale beltà, che gli storici non dubitano di confrontarla con l' ellenica. Questa è sopratutto plastica e ideale; quella è individuale e realista nel miglior senso della parola. Le figure sono agili e sottili. La materia sembra spiritualizzarsi ed esprimere non più un' armonia plastica, ma un sentimento di bellezza interiore, una calma meditativa o una nobile passione. Le loro forme sono fresche e pure, quasi sempre giovanili. Le vesti accompagnano il ritmo del corpo, ampie e vive, e gli fanno come un viluppo che lascia intravedere membra agili e graziose. La tecnica è perfetta e delicata, forse amante di una grazia un po' femminile. Presso a queste meraviglie di giovinezza, le figure bizantine contemporanee paiono fantocci mostruosi colpiti dalla più lontana decrepitezza.

La fatica degli scultori gotici è prodigiosa ed immensa. Le statue sono uscite a mille e mille dai loro scalpelli docili. Gli archivolti, i timpani, le colonnette delle porte, le gallerie delle facciate, le nicchie e i baldacchini che fiancheggiano e terminano i contrafforti, i pinnacoli, i campanili, i transetti, i portici laterali: tutto richiedeva una decorazione ricca ed accurata. Le facciate delle chiese divengono vere composizioni enciclopediche in cui tutto è esposto per via di allegorie e di simboli, che non tolgono nulla all' espressione ora mistica, ora drammatica, delle figure, delle vergini, degli eletti.

Digitized by Google

Della scultura ornamentale già si è detto parlando dell'architettura. Anche qui tutto palesa uno studio amoroso e diligente della natura. Le più umili piante decorano un fregio o un capitello con grazia incomparabile.



Timpano della porta meridionale di Notre-Dame. (Parigi.)

Il secol d'oro della scultura francese è il XIII. Le scuole, come prima, erano parecchie. Le più notevoli sono quelle dell'Isola di Francia, della Piccardia, dello Sciampagna e della Borgogna. Nel Trecento le forme si affinano, l'ispirazione diminuisce. La grazia e la freschezza della gioventù sono scomparse. Ma proprio mentre in Francia la scultura comincia a decadere, la Germania la riprende e le dà, nel secolo XIV, un certo fulgore.

La pittura murale non trova posto nelle chiese ogivali; ma ben presto le ampie finestre si coprono di vetrate istoriate e variopinte i cui colori accompagnano la frequente policromia dei capitelli e di altre parti dell'ornamenta-

Digitized by Google

zione e riempiono la chiesa di un'aria trasparente e misteriosa che invita al raccoglimento e al sogno. Le pareti, dice un'antica leggenda, paiono fatte di luce. Ed infatti, talvolta, come nella Santa Cappella, che ce ne offre il migliore e più splendido esempio, la vetrata prende tutta la parete, e l'edificio pare fatto di raggi e di colori. Le figure hanno gli stessi caratteri delle sculture; e dal trecento in poi cominciano a perdere la tranquilla armonia delle tinte.

In Italia, il poco spazio lasciato alle finestre permise che su ampi muri si svolgessero cicli pittorici che prepararono poi le meraviglie del Rinascimento e de' suoi immediati precursori. Ma questo è già argomento per il prossimo libro che sta per incominciare.

Digitized by Google

Libro Terzo.

IL RINASCIMENTO.

Digitized by Google

Digitized by Google

INTRODUZIONE.

Per Rinascimento non s' intende solo il risorgere e il fiorire degli studi antichi; ma tutto quel vivace moto di trasformazione, aiutato in gran parte dal rinnovato studio della natura, per il quale l' arte si libera dalle pastoie canoniche e tradizionali, e riesce di nuovo a cercare la verità e la bellezza.

Quindi gli elementi costitutivi del Rinascimento sono due: lo studio della natura e lo studio dell' antico. L' uno e l' altro, operando più o meno presso i vari artisti, conducono avanti l' arte; il primo le dà l' amore del vero, il secondo le dà il gusto della bellezza e dell' ideale. E quando le due tendenze, la classica e la naturalistica, si fondono armoniosamente, l' arte italiana giunge alla perfezione. Da questa nasce la decadenza, allorchè il classicismo acquista preponderanza e la bella armonia s' infrange. Così che la perfezione appartiene solo a quel breve periodo che comprende gli ultimi anni del 400 e i primi del 500. Prima, abbiamo generalmente tentativi e ricerche; dopo, la decadenza. E nostro fine sarà seguire il corso dell' arte, dai primissimi segni di rinnovamento fino alla decadenza.

Per questa ragione noi studieremo nel primo capitolo di questo terzo libro, *I Precursori*, cioè quegli artisti italiani dei secoli XIII e XIV, i quali, se pure per il tempo in cui vissero e per lo stile delle loro opere appartengono all' età gotica, mostrano già nondimeno i primi segni del Rinascimento e il contrasto dei due elementi accennati sopra. Col secondo capitolo, *I Primitivi*, entreremo nello studio del Rinascimento vero e proprio, dal quale è scom-

Digitized by Google

parsa quasi ogni traccia di gotico. Il terzo e il quarto studieranno l'*Età dell'oro*. Il terzo comprenderà il periodo della perfezione assoluta e incontrastata; l'altro studierà i principii della decadenza e quelle scuole che più tardi fiorirono. Da ultimo, nel quinto capitolo, parleremo delle principali manifestazioni dell'arte forestiera durante il Rinascimento.

Queste divisioni non sono naturalmente così recise come qualcuno potrebbe credere. È difficile stabilire sicuramente dove un periodo comincia e un altro finisce; tanto più quando si parli dell'arte, cioè della più libera e varia fra tutte le manifestazioni dello spirito umano.

Digitized by Google

Capitolo Primo.

I PRECURSORI.

§ 1. — INTRODUZIONE.

Nel terzo capitolo del primo libro parlai già della situazione geografica e del clima dell' Italia al tempo dei Romani. Da allora, pur restando questi immutati, cambiarono grandemente le circostanze: e se allora la mancanza d' unità non aveva permesso altro che un tardo svolgimento dell' arte, e questa aveva derivata dall' imitazione dei Greci, alla fine del Medioevo l' unità spirituale serbata dai popoli della penisola anche dopo le invasioni dei barbari, permise che l' arte nuova sorgesse e si avviasse al massimo splendore.

Le condizioni dell' Italia dal secolo XII in poi sono grandemente simili a quelle della Grecia dopo l' invasione dei Dori e la costituzione degli Stati ellenici. Della somiglianza del clima e della postura si parlò già a suo luogo. Ma nel periodo di cui ci dobbiamo occupare, le altre somiglianze sono anche maggiori. L' Italia, come la Grecia, è divisa in una quantità di città libere o in parte soggette ad un' autorità imperiale molto lontana e però poco sentita. I grandi aggruppamenti di dominii sotto una dinastia, se se ne tolga l' Italia meridionale, non esistono. È l' età dei comuni e delle repubbliche marinare; l' età gloriosa in cui le navi italiane riprendono intiero il dominio del Mediterraneo e congiungono nuovamente l' Oriente con l' Occidente; in cui le carovane dei nostri mercanti portano le gemme, gli aromi e le spezie dall' India e dalla Cina. Ma, come nell' Ellade, l' unità della stirpe persiste nella coscienza di tutti, nonostante le dissensioni e le lotte feroci; e ciò in virtù dell' ideale dell' antico impero e del

Digitized by Google

ricordo della comune grandezza passata, non tramontati mai dal cuore degli abitatori della nostra terra. Entro le città stesse si svolge una lotta di egemonia fra le varie classi; finchè ai primi del Trecento la democrazia vince, e si preparano per conseguenza gl' inizi delle Signorie. L' indole del popolo, nelle varie regioni e sopra tutto in Toscana, è agile, pronta, svelta, atta a gustare le gioie dello spirito e della contemplazione. I Barbari non poterono nulla sopra i popoli conquistati. Non solo non vi fu fusione di corpi e di razze, ma nè pure di spiriti e di discipline. Vicino ai Germani invasori, gl' Italiani corrotti e affievoliti del Basso Impero si temprarono e si fecero più forti; e, senza mutare l' indole loro propria, ne presero le virtù giovanili e forti, l' ardire, il coraggio, il valore, che avevano perduto. Anche i Longobardi si romanizzarono; e i soldati del Barbarossa, che credevano di trovare in Italia uomini della loro razza, furono assai meravigliati, secondo i cronisti, nel vedere i discendenti dei Longobardi del tutto romanizzati e affatto spogli della rozzezza antica. Il latino continuò ad essere fino ai primi del Trecento la lingua dotta; e se lo sforzo divino dell'Alighieri non avesse imposto all' Italia il volgare fiorentino, avrebbe continuato ad essere per molto tempo ancora.

La vita italiana fu allora più viva e più ardente nell' Italia settentrionale e centrale, nelle repubbliche marinare e nei comuni. Venezia, Genova, Pisa, Amalfi già verso il mille erano ricche e potenti. Quest' ultima città perde nel 1135 la sua supremazia. I suoi traffici passano nelle mani di Genova e di Pisa; ed essa non ha più parte nel rinnovamento politico e artistico del paese. Venezia, Genova, Pisa, continuano ad accrescere la loro potenza; ma mentre la prima si arricchiva e ingrandiva i proprii dominii con le Crociate, e per opera di un governo forte e ben costituito si avviava a straordinaria potenza, le altre due alla fine del secolo XIII si rovinavano combattendosi a causa delle loro gelosie. La battaglia della Meloria (1284) segna la fine della grandezza pisana. Genova aveva vinto la stessa Venezia; ma l' indole sua fu sempre, anche dopo, poco propizia all' arte. Nell' interno delle terre, i comuni prima si liberano da ogni soggezione allo straniero tede-

Digitized by Google

sco, poi, in mezzo alle contese di parte, si arricchiscono anch' essi per commerci e traffici con il resto d' Europa. Il movimento comunale naturalmente profittò all' Italia molto più che alle altre nazioni, per la sua posizione nel Mediterraneo. Così che in essa, con la libertà e con la ricchezza, nacque anche il desiderio dell' arte: e non solo dell' architettura, cara alle folle come quella che figura lo sforzo collettivo della corporazione o del comune, ma anche delle altre sorelle. Infatti la grande fioritura dell' arte gotica è contemporanea a quella dell' arte italiana; tanto che gli storici dell' arte pongono anche Giotto e l' Orcagna fra gli artisti gotici. Senonchè, nata da cause simili, cioè dalla costituzione dei comuni e dalla maggiore prosperità, l' arte italiana fu più libera e varia ed ebbe in sè i germi di una futura e insuperabile grandezza; sia per l' indole speciale del popolo, sia perchè quelle cause furono più vivaci e più vigorosamente operarono.

Queste sono le cause generali del nascere e del fiorire delle arti in Italia dopo il mille. Veniamo ora a parlare dell' arte in particolare.

Fra tutte le regioni d' Italia, la Toscana è la sola che possa avere il vanto di aver generato l' arte nuova. Pisa, Firenze, Siena sono le città genitrici dell' arte italiana e del Rinascimento. Il quale, a rigore di termini, si può far cominciare dal secolo XII, cioè dal sorgere della cattedrale di Pisa, il *fiat lux* dell' arte moderna. Le cattedrali toscane dell' età romanica sono così diverse dalle loro sorelle dell' Emilia, della Lombardia e delle genti straniere, che quasi noi fummo tentati di includerne la storia in questo capitolo; se non ci fossero parsi troppo lunghi i due secoli che passano tra il rinascere dell' architettura e quello della scultura, seguìto, dopo breve tempo, da quello della pittura. Anche nelle altre parti d' Italia, come si è veduto, non eran mancati segni di rinascimento; come in Sicilia sotto i Normanni, nell' Italia meridionale per l' influsso del grande monastero di Montecassino, e a Roma per opera dei Cosmati. Ma questi tentativi non ebbero seguito; così che noi possiamo far cominciare il Rinascimento solo dalla metà del secolo XIII, e cioè dalla com-

Digitized by Google

parsa del grande Nicola Pisano. Le sculture del pulpito della Cattedrale di Pisa (1260) segnano il principio dell'arte nuova e della Rinascenza. Da allora la Toscana diviene in Europa la regina e maestra delle arti.

Nello stesso tempo in cui Nicola Pisano scolpiva i suoi miracoli marmorei, anche la letteratura, per le stesse cause, acquistava vigore, e si avviava ad una grandezza che le arti del disegno conobbero solo due secoli dopo di lei. Elaborata anch'essa con lunga preparazione in tutta Italia, trova in Toscana la sua sede naturale: e di lì spicca quel volo che in breve, e quasi d'improvviso, la conduce alle vette sublimi della Comedia dantesca. E qui è il caso di parlare brevemente di un'altra specie di cause, tra mistiche e religiose, che ebbero grande influsso sugli spiriti del tempo e informarono di sè la letteratura e l'arte, e più quella di questa; riserbando alla prima di esercitare su la seconda un influsso decisivo, quando la Comedia ispirò le coscienze e diede ad artisti come Giotto ispirazione e concetti. Fra i diversi ordini religiosi fondati sotto il pontificato di Innocenzo III, ve ne furono due, quello dei Domenicani e quello dei Francescani, che ebbero parte straordinaria nella storia della civiltà del nostro paese. Ma Domenico di Guzman, l'ultimo sterminatore delle eresie e il fondatore dell'ordine dei dotti padri predicatori, se afforzò la compagine della religione e della chiesa, non destò fra i contemporanei, dagli umili ai potenti, quella larga e prepotente onda di simpatia che destò la predicazione del poverello d'Assisi. Francesco fu veramente colui che rivelò ai popoli la loro anima nuova, che la scosse, che la animò, che le fece amare la natura e la vita. Morì nel 1226; ma i discepoli continuarono l'opera sua. Non è qui il caso di parlare degli effetti della sua predicazione. Al nostro fine ci basti osservare come dal Cantico delle Creature si possa far scendere dirittamente quell'amore per la natura che è uno dei due elementi costitutivi del Rinascimento. L'uomo che aveva predicato ai pesci e alle rondinelle, che aveva convertito il lupo, che nel suo Cantico aveva chiamato fratelli e sorelle il cielo, il sole, le stelle, i venti, gli augelli e la morte, amando la natura

Digitized by Google

con immenso amore, fu veramente il precursore di quello studio delle cose naturali che rinnovò l'arte imbastardita da secoli di tradizione e di pratica. Alla sua volta la

N.

Giotto. — San Francesco predica agli uccelli. (Assisi.)

letteratura, recando in sè questo spirito francescano di rinnovamento, influì vigorosamente su l'arte. Dante, lasciando il latino per il volgare, mostra agli artisti con il fatto come convenga lasciare le vecchie tradizioni e cercare la verità e la vita: e diffondendo con un' opera popolare, e rendendo chiaro a tutti l'intimo sentimento che ognuno agitava,

Digitized by Google

confusamente, nell' animo, dà la coscienza di sè al popolo ed agli artisti. Allora noi vediamo Giotto essere intimo amico del poeta, e dare gran parte dell' opera sua alla pittura della vita e dei fatti del Santo.

Dopo Dante, la letteratura fonde armoniosamente, molte decine d' anni prima delle altre arti, l' elemento naturalistico e il classico, e addita la via a coloro che seguiranno il Rinascimento vero e proprio del Quattrocento. Il Boccaccio e il Petrarca, pure traendo immensa bellezza dallo studio della natura, sono i primi ad esaltare consapevolmente l' antico e a proporlo ad esempio. Ma con essi noi ci avviamo già alla fine di questo primo periodo, e già incominciamo quello che abbiamo chiamato dei Primitivi.

È ora tempo di studiare i due elementi costitutivi del Rinascimento in questo periodo di preparazione. E vediamo da prima il vario influsso dell' antico sui vari artisti.

Le origini dell' arte di Nicola Pisano sono note a tutti. Lo studio dei sarcofagi antichi e dei vasi bacchici conservati a Pisa gli rivelò il modo di creare forme nobili e pure, e di interpretare anche le belle cose della natura, pur sempre con la guida dei modelli classici. Fra i più bei sepolcri romani di Pisa, era quello della madre della contessa Matilde, recante in bassorilievo la storia pagana di Fedra. « Dalla gloria di Fedra esce Maria » ha cantato il Carducci. E veramente le Vergini di Nicola hanno l' acconciatura e le forme delle gravi matrone romane che ancor oggi noi vediamo immobili nei sarcofagi scolpiti. Il rinnovamento della scultura esce quindi intero dallo studio dell' antico. Fra Guglielmo d'Agnello, discepolo e collaboratore di Nicola, segue la via del maestro. La Vergine e sant' Elisabetta nel pulpito di San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia ricordano le statue della Pudicizia o delle Vestali; nè vi manca una ninfa ignuda vista da tergo. Lo stesso dicasi di Arnolfo di Cambio nel mausoleo del cardinale di Braye († 1280) in San Domenico ad Orvieto, e in alcune figure della fontana di Perugia. Giovanni Pisano, che pure è uno dei campioni del realismo, copia nel basamento del pergamo del Duomo di Pisa la Venere dei Medici; ed usa anch' egli le aquile, i leoni, le donne con

Digitized by Google

l' edera o la cornucopia. Gli scultori senesi della facciata del Duomo d' Orvieto tentano di fondere l' amore dell' antico con le inclinazioni del medioevo; e anche qui vediamo sarcofagi striati, genietti nudi che reggono festoni, soldati in armatura romana e altri motivi e panneggiamenti antichi. Lo stesso fanno Andrea Pisano e l' Orcagna; i quali, in mezzo alle pure delicatezze del loro stile gotico, lasciano spesso vedere l' influsso dell' antichità.

La pittura, per quanto debba il suo rinnovamento allo studio della natura e sia priva di modelli antichi, prende dai bassorilievi romani emblemi, ornati, attributi. Il quale influsso è solamente esteriore; laddove la scultura aveva tratto dall' antichità le proporzioni, il canone, i panneggiamenti, i tipi. Giotto dipinge ad Assisi particolari ornamentali presi dalla colonna Traiana, e Vittorie che portano corone; imita in un affresco della Madonna dell'Arena a Padova uno dei cavalli di San Marco; e nello stesso luogo personifica la Speranza con pieghe e panneggiamenti all' uso antico. Nella scuola senese, Ambrogio Lorenzetti, autore degli affreschi del *buono e del cattivo Governo* nel Palazzo pubblico, vi mostra spirito veramente classico, sia per sentimento, sia per istile. E Simone Martini, dietro gli incitamenti del Petrarca, si volge anch' egli ai Romani, e imita il costume antico nel frontispizio del codice di Virgilio della Ambrosiana.

L' architettura, rispetto al suo amore alle forme antiche, aveva già avuta la sua fioritura nel secolo XII: ora essa si accostava più alle forme gotiche pur serbando caratteri propri che vedremo più avanti. Ma lo spirito classico, rimasto lungo tempo latente, cominciava a rinascere in tutti. Il decreto con il quale il Comune di Firenze ordinava a Giotto l'erezione del Campanile del Duomo, diceva: « Si vuole che superata l' intelligenza etiam di chi fosse atto a darne giudizio, si costituisca un edificio così magnifico, che per l'altezza e qualità del lavoro venga a superare tanti quanti in quel genere *ne fossero stati fatti dai Greci o dai Romani* nei tempi della loro più florida potenza. » Queste parole sono abbastanza chiare di per sè, e non hanno bisogno di commenti.

Digitized by Google

Nicola Pisano mosse nella sua riforma dal classicismo; Giotto all'incontro mosse dallo studio della natura. Questa anzi fu la grande cura degli artisti e degli scrittori del Trecento. Cennino Cennini, nel suo *Trattato della Pittura*, così consiglia il giovane che vuol darsi all'arte: « Attendi, che la più perfetta guida che possa avere e migliore timone, si è la trionfal porta del ritrarre dal naturale. E questa avanza tutti gli altri esempi.... » E nella introduzione così parla della pittura: « E questa è un'arte che si chiama dipignere, che conviene (cioè, *per la quale conviene*) avere fantasia, con operazione di mano, di trovare cose non vedute, cacciandosi sotto ombre di naturali (cioè, *tenendo innanzi i modelli di naturale*), e fermarle con la mano, dando a dimostrare, quello che non è, sia. »

E veramente, più che l'imitazione dell'antico, lo studio del naturale fu il grande e vero acquisto dell'arte dei Precursori. La prima cosa valse a temperare la seconda, e ad innestarle quel senso dell'ideale che mancò ai fiamminghi, realisti ma ignoranti delle opere classiche; ma nondimeno, senza quell'intenso amore delle cose naturali, Giotto non sarebbe potuto venire tale al mondo come venne; e la pittura, cui mancavano i modelli, sarebbe morta prima di aver vita.

Già Nicola Pisano, quantunque così innamorato dell'antico, mostra ad ogni momento l'osservazione e lo studio delle cose naturali. Questo appare sopratutto nelle figure di cavalli con i loro cavalieri, di animali, e di paesi. Anche la figura di San Nicodemo nella *Deposizione* del Duomo di Lucca, mostra di esser presa dal vivo, nell'atto di sostenere il corpo di Cristo. E le arie dei volti, dolorose, afflitte, o serene, non hanno nulla a che fare con i rilievi romani, ma sono attinte dal vero. Giovanni Pisano è più realista del padre; anzi spesso è violento e drammatico. Nè gli mancò l'influsso dei gotici, avendo egli tenuto sotto di sè, secondo il Vasari, alcuni tedeschi, che poi Bonifazio VIII mandò a lavorare ad Orvieto. E Andrea Pisano, nel campanile di Firenze, scolpisce buoi che arano, con esattezza insuperabile e scrupolosa.

Giotto fu il primo ad animare le figure con il gesto e

Digitized by Google

a riunirle in gruppi ordinati secondo il soggetto o le loro varie passioni; e questa scienza non gli poteva venire da altro che dallo studio del naturale. E si noti che in questa animazione delle figure è la maggior ragione della grandezza di Giotto e il primo passo per quella trionfal via che condusse poi a Leonardo e a Raffaello. Nondimeno al grande fiorentino mancarono quelle scienze sussidiarie, l'anatomia, la fisionomia, la prospettiva, e quella cognizione ragionata della bellezza classica, che condussero così in alto i pittori del vero e proprio Rinascimento. Ma nelle sue opere abbondano i particolari che testimoniano uno studio diligente della natura: come il corteo dei re magi ad Assisi, composto di tipi mongoli con il naso camuso, il colorito giallognolo, i capelli lisci e neri, accompagnati da tre cammelli: quadretto di genere pieno di grazia. Nelle vesti, Giotto è idealista, e dà alle forme tradizionali un fare nobile ed ampio. E se talora deve imitare le fogge del tempo, egli se ne trae con molta nobiltà, temperando i particolari effimeri e sgraziati voluti dalla moda. Eppure di qui comincia quell'amore alle fogge contemporanee, che noi vedremo essere una delle principali caratteristiche del realismo del Quattrocento.

Il realismo nel secolo XIV andò anche più oltre dei Pisani e di Giotto. L'autore del *Trionfo della Morte* ha rappresentati con verità terribile e talor disgustosa gli sciancati e gli storpii che invocano la morte: e questa ha rappresentato in forma di una megera volante presa dalla fantasia popolare, non certo dagli antichi. In un genere più alto e più puro gli scultori del Duomo di Orvieto riescono mirabilmente nella modellazione del nudo, ignoto anche a Giotto. Lo studio dell'anatomia pare avere aiutato i loro scalpelli: tanto è lo studio del rendere le varie parti del corpo con verità, e di modellarle in modo vario, secondo la varietà degli atteggiamenti.

E se le scienze sussidiarie a cui abbiamo accennato sopra mancarono agli artisti di questo periodo, essi ne ebbero nondimeno il presentimento, e le cominciarono a praticare per mezzo di un empirismo che invogliò poi i loro successori a penetrar sotto la scorza e a ricercare il vivo succo della pianta. La famosa storiella dell'O di Giotto,

Digitized by Google

narrata dal Vasari, è, come tutte le leggende, piena di significato. Giotto che con mano ferma e con il braccio sollevato traccia un circolo perfetto, dimostra chiaramente la nuova cura della regolarità quasi geometrica del disegno, e preludia agli studi prospettici del secolo seguente.

Ci resta ancora a parlare brevemente degli artisti e del pubblico, cioè dei creatori e di coloro che dovevano accogliere e giudicare le opere dei novatori. L'individualismo, che poi doveva risorgere così vivo e audace nel 400, non era scomparso dall'animo degli Italiani in virtù della tradizione classica tuttora imperante. Così che anche prima d'ora noi abbiamo veduto artefici italiani firmare le loro opere; laddove i capolavori romanici e gotici contemporanei non recano nome d'autore. Nondimeno gli artisti condussero in questo tempo vita molto modesta, acclamati dalle folle quando si facevan celebri, ma considerati generalmente come artigiani e non mai destinati, come nel Cinquecento o come oggi, alle ricchezze e agli onori dello Stato. Essi lavoravano umilmente nelle loro botteghe, uniti fra loro in corporazioni i cui vincoli erano stretti e spesso impaccianti le iniziative particolari. Dopo esser stati garzoni ed apprendisti, dopo aver pestati e mesticati i colori e avere aiutato il maestro nelle sue opere, essi potevano finalmente aprir bottega per conto loro. Il loro umore era fin d'allora gaio e amante delle cose allegre. Le burle di Bruno e di Buffalmacco, le paure e le beffe di Andrea Tafi e di Calandrino sono divenute celebri. E di Giotto riporta motti arguti e facezie il Sacchetti. Alcuni di questi artisti erano colti e istruiti; così Giotto, che ebbe l'amicizia di Dante; così l'Orcagna, che scrisse sonetti concettosi. Coloro che si davano all'arte, erano mossi, secondo il Cennini, da due cause: « Alcuni sono, che per povertà e necessità del vivere seguitano, sì per guadagno e anche per l'amor dell'arte; ma sopra tutti quelli, da commendare è quelli, che per amore e gentilezza all'arte predetta vengono. » Ma gli uni e gli altri non operavano « senza cagione d'animo gentile. » E dovevano tutti adornarsi « di questo vestimento: cioè amore, timore, ubbidienza e perseveranza. E quanto più tosto puoi, incomincia a metterti sotto la guida del mae-

Digitized by Google

stro a imparare; e quanto più tardi puoi, dal maestro ti parti. » « La tua vita — consiglia egli altrove — vuol essere sempre ordinata siccome avessi a studiare in teologia, o filosofia, o altre scienze. » Quanto ai rudimenti dell'arte, fin d'allora cominciò l'uso di addestrarsi presso gli orefici, e continuò quello di coltivare insieme con la pittura la miniatura. L'Orcagna fu anche orafo; e miniaturista fu Simone Martini, che lavorò anche per il Petrarca.

Il pubblico in mezzo al quale vivevano questi artisti, era dei più adatti a intenderli e ad amarli. Il popolo traeva in festa a condurre dalla bottega dei pittori in chiesa le belle e dolci Madonne uscite dal pennello dei novatori. Nel 1267, Cimabue dipinse la Madonna dei Rucellai in Santa Maria Novella; e quest'opera « da casa di Cimabue fu con molta festa e con le trombe alla chiesa portata con solennissima processione, ed egli perciò molto premiato e onorato » (Vasari). I novatori non fecero altro che rispondere al mutato spirito dei tempi, il quale, per mezzo di Dante, giungeva a concepire un'arte sopra naturale e, quasi direi, trascendentale; fingendo nei meravigliosi bassorilievi del Purgatorio figure così animate da parer vive e parlanti, e mostrando il desiderio della vita posta a base e modello dell'arte, e da questa trasfigurata.

In questo stesso periodo sorgono l'estetica e la critica. Il *Trattato della pittura* di Cennino Cennini, discepolo di Angiolo Gaddi († 1396), è in parte un ricettario tecnico; ma riassume anche in sè l'estetica della scuola giottesca, ed ha, qua e là, accenni ingenui di critica. E inoltre la letteratura comincia ad avvicinarsi alle arti plastiche e a dar loro tutta la spiritualità di cui solo essa era allora capace. Ricordiamo ancora le sculture del Purgatorio. Dante disegna degli angeli nell'anniversario della morte di Beatrice, e il Petrarca, sopra un ritratto di Laura fatto da Simone Martini, scrive due dei suoi più cari sonetti.

§ 2. — L'ARCHITETTURA.

Durante questo periodo predomina in Italia, come nel resto dell'Europa, lo stile gotico. Ma la terra che aveva trasformato lo stile romanico in modo da produrre opere

Digitized by Google

così pure e classiche come il Duomo di Pisa e San Miniato, non si lasciò sopraffare dalla nuova architettura. Se ne giovò per far più ampi gli edifici, per allargare e rendere più spaziose le navate, per far sì che l'aria e la luce girassero più liberamente per l'edificio; e adoperò le forme gotiche quasi solamente a fine di ornamento. Lo spirito dell'architettura gotica rimase estraneo agli edifici italiani del Duecento e del Trecento. Così, la proporzione nel senso dell'altezza non predominò troppo su quella longitudinale. Talora, come nel Duomo d'Orvieto, a una facciata di puro stile gotico corrisponde una semplice basilica, non una chiesa in cui il sistema e le proporzioni armonizzino con la fronte del monumento. È dunque chiaro che fra noi il gotico ebbe in genere influsso puramente formale; ossia portò il gusto dell'ornamento ricco e vario, dando origine a quello stile di architettura che si potrebbe dire pittorico: e giovò a fare più ampi e luminosi gli edifici.

In compenso restarono altri elementi che valsero a dare all'architettura italiana carattere e forme originali e proprie. Le chiese serbarono la vecchia prospettiva orizzontale, cara già ai costruttori romani, serbatasi attraverso a tutto il Medioevo fino al miracolo della Cattedrale pisana. La navata centrale, più alta delle laterali, porta piccoli fori per lo più circolari; ma la luce entra sopra tutto dai collaterali. I pilastri non sono agili come i gotici, ma robusti e solidi. Le nervature e gli archivolti, invece dei profili acuti dell'arte settentrionale, offrono campi spaziosi atti a ricevere un'ornamentazione policroma. Le finestre non occupano lo spazio tra l'uno e l'altro contrafforte; ma sono più piccole e più strette; così che, restando libere ampie pareti, queste potranno offrire ai pittori il modo di decorarle con vaste composizioni. Di fuori, causa la poca elevazione dei tetti, scompaiono generalmente gli archi esterni; e i contrafforti divengono semplici bande. I campanili, come già negli edifici romanici, restano separati dall'edificio e non hanno il valore dinamico di quelli dell'architettura d'oltralpe. E restano anche forme proprie del periodo romanico: la cupola del transetto, il sistema decorativo delle facciate, e l'arco a tutto sesto; il quale si mescola in modo curioso con le

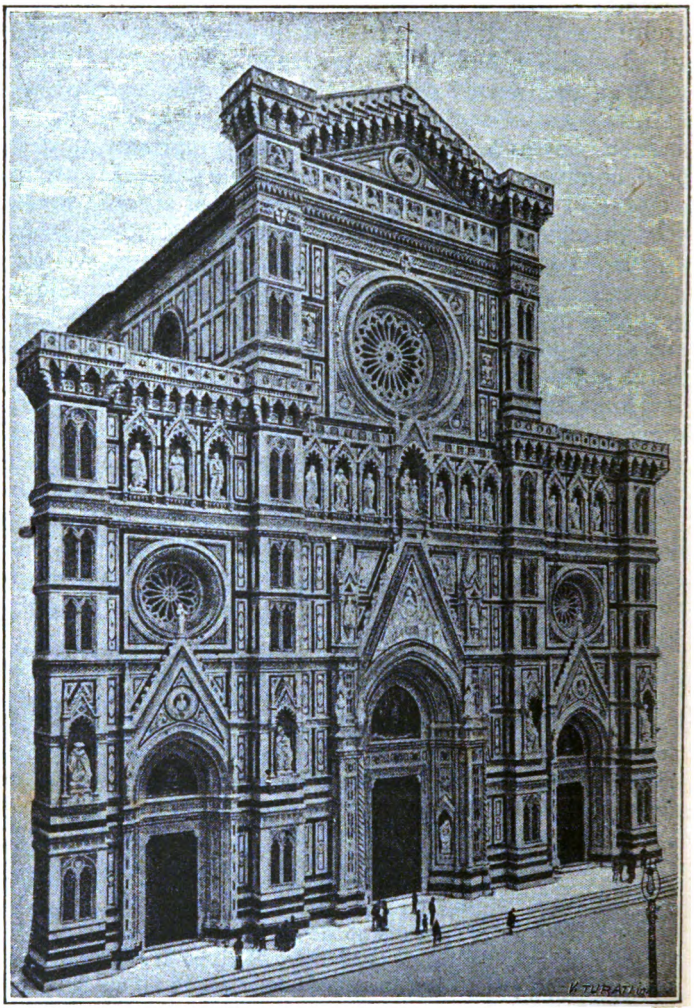
Digitized by Google

ogive, i trifogli, i pinnacoli, propri del gotico. L'elemento architettonico più importante delle nuove chiese continua ad essere la grande cupola centrale; nella quale l'artista raduna quell'amore del grandioso e del solenne, che aveva indotti i gotici a creare le fantastiche altezze delle loro navate. Tuttavia, solo il Rinascimento propriamente detto potè condurre la cupola a perfezione, e sollevare così una parte dell'edificio a tale snella maestà e severità svelta, che nè pure il gotico più fiorente aveva potuto conoscere.

Anche le costruzioni profane armonizzano la sveltezza gotica con una severità loro propria. Il gotico prevale sopratutto nell'Italia settentrionale, più vicino alle terre straniere, subisce profondi mutamenti in Toscana, si diffonde prima di tutto nel Lazio, ma non riesce ad entrare in Roma. Non mancano qua e là edifici puramente nordici, e chiese senza cupole, con i contrafforti e gli archi esterni, con le alte volte a crociera, con le ampie vetriate, con il coro poligonale sormontato da una schiera di contrafforti. Ma questi sono, per così dire, oggetti importati dai quali lo spirito nazionale è assente. Pure, anche in questi, qualche particolare mostra l'influsso del paese ove son nati.

L'architettura gotica fu introdotta in Italia dai monaci borgognoni cistercensi, e cominciò a svolgersi da prima nel Lazio. Le abbazie di Fossanova (1187-1208), di Casamari (1207); e, fuori del Lazio, di San Galgano presso Siena (1218), di Chiaravalle presso Milano (1221); mostrano, insieme con altre in gran parte distrutte dal tempo e dall'abbandono a cui soggiacquero, un gotico primitivo, pieno di decoro severo, e privo degli eccessivi accorgimenti statici dei Francesi. Questi sono gli edifici gotici più puri che abbia l'Italia. Negli altri, appaiono già i mutamenti accennati sopra. Ad Assisi i Francescani, per celebrare la memoria del loro Santo, morto nel 1226, deliberarono di elevare su la sua tomba un tempio degno di lui. Non si sa da chi questo tempio fosse cominciato. Nel 1243 fra Filippo da Campello fu invitato a terminare la fabbrica da Innocenzo IV; il quale la consacrò dieci anni dopo, nel 1253. L'edificio consta di tre chiese sovrapposte. L'inferiore è una cripta vera e propria senza grande valore, quella di mezzo è vigorosa e severa; la terza si eleva arditamente, snella e purissima. Le pareti e le volte sono storiate di affreschi che più della bella architettura valsero a render celebre il tempio di Assisi. Dopo di questo, in grazia della

Digitized by Google



Santa Maria del Fiore. — (Facciata moderna.) (Firenze.)

sua celebrità, le cattedrali gotiche cominciano a sorgere numerose anche per opera dei Domenicani, e per la libera iniziativa dei comuni. Allora il gotico italiano assume finalmente caratteri

Digitized by Google

originali; e crea le belle chiese marmoree della seconda metà del Duecento, e quelle del Trecento.

Gli architetti del Duomo di Siena (1259) cercarono di maritare il sistema di volte delle loro navi con una cupola centrale a sei lati; ma il tentativo non riuscì intieramente. Doveva correre quasi un secolo e mezzo, prima che nascesse Brunellesco: e la cupola di Santa Maria del Fiore era ancora lontana. I lavori del Duomo senese furono diretti, dal 1284 al 1298, da Giovanni Pisano, al quale appartiene il disegno della facciata policroma: una delle più ricche e mirabili non solo del gotico italiano, ma anche europeo. A Siena è gotico anche il Battistero, cominciato da Giovanni Pisano, e continuato nel 1298 da Camaino di Crescentino.

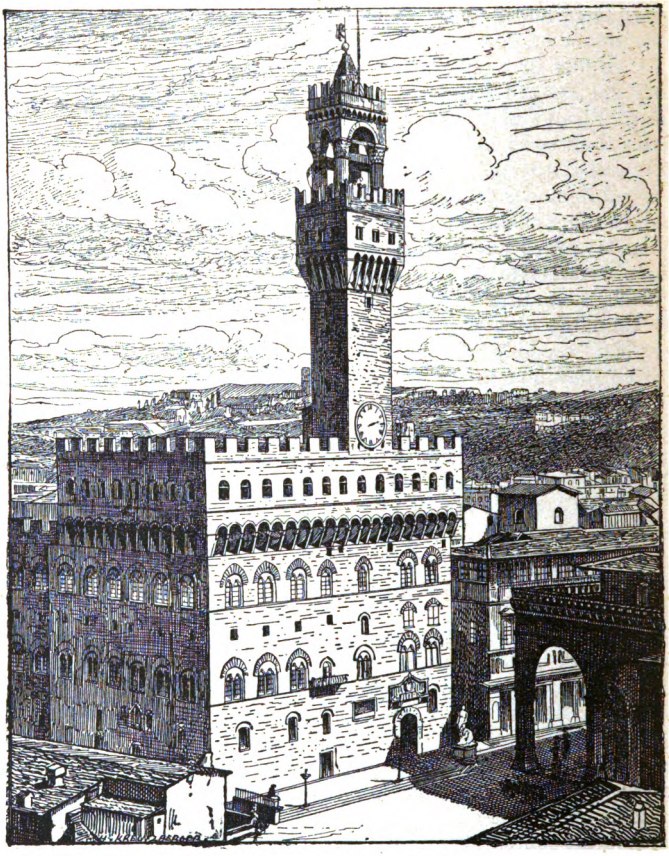
Arnolfo di Cambio.
(Dalle *Vite* del Vasari.)

Ma l'esempio più tipico di gotico italiano è la Cattedrale d'Orvieto (1290-1321); la cui facciata, anche più bella di quella di Siena, fu cominciata da Lorenzo Montani senese (1272-1330), arricchita di musaici, e adornata di meravigliose sculture da tutta una scuola di artisti senesi, e da Andrea Pisano.

A Firenze trionfa il grande ingegno di Arnolfo di Cambio (1232-1300), il maggiore degli architetti italiani di questo periodo. Discepolo di Nicola Pisano, e autore del mausoleo del cardinal di Braye (1280) in San Domenico ad Orvieto, egli fece per l'architettura quello che il maestro aveva fatto per la scultura; e diede agli edifici nuovi una nobiltà graziosa e severa insieme che prima di lui era ignota. Chi dall'alto di uno dei colli circostanti contempli Firenze, vedrà quattro monumenti che sorgono sopra gli altri e paiono conchiudere in sè tutta l'anima della città: Santa Maria del Fiore e il Palazzo Vecchio, le sedi della religione e del governo: e Santa Croce; e Orsanmichele, sede delle vecchie e gloriose corporazioni. Orbene, queste sono le opere capitali di Arnolfo. La prima in ordine di tempo è Santa Croce (1294), severa ed elegante, parca di ornati, vera espressione del raccoglimento e della fede in un'età ricca di volontà e di energie. La Cattedrale fu cominciata nel 1296 da Arnolfo; il

Digitized by Google

quale la condusse fino all'altezza delle due prime gallerie della facciata. L'opera interrotta fu ripresa nel 1357 dal celebre Francesco Talenti, fiorentino. Giotto aveva creato il campanile; e



B. Palazzo Vecchio e Loggia dei Lanzi. (Firenze.)

nel 1436 Brunellesco terminava la cupola famosissima. Il Palazzo Vecchio, la cui fierezza solenne e maestosa non potrebbe esprimer meglio l'anima fiera e altera della città, fu cominciato nel 1298, e servì, anche nel Quattrocento, di modello ai palazzi dei novatori classicheggianti. La sua forma corrisponde mirabilmente al fine

Digitized by Google

per cui fu edificato: e in questo è in gran parte la ragione della sua beltà. Dovendo proteggere la Signoria dalle sommosse e dai torbidi, esso fu robusto come un castello, con finestre piccole e rare; ma queste finestre hanno colonnette sveltissime; e le arcatine in cui brillavano le armerie di Firenze, e la sveltissima torre, gli danno nello stesso tempo una snellezza incomparabile.

Altra bellissima chiesa gotica di Firenze è Santa Maria Novella, la cui facciata fu elevata nel secolo XV da Leon Battista Alberti, e il cui coro fu decorato dal Ghirlandaio. Fra gli edifici profani, ricordiamo ancora il palazzo del Bargello (1255): e la Loggia dei Lanzi (1376), di Benci di Cione e Simone Talenti, manifestamente di stile gotico, quantunque non abbia archi acuti ma tondi.

Pisa possiede il capolavoro architettonico di Giovanni Pisano, il celebre Camposanto, costruito fra il 1278 e il 1283. Decorato di splendide pitture di cui si parlerà a suo luogo, questo monumento è mirabile per la bellezza delle proporzioni e per la severità tranquilla dello stile: vero luogo di riposo per i corpi degli uomini morti.

A Bologna, San Petronio e San Francesco son due belli esempi di stile gotico modificato dal gusto nazionale, ma ancora abbastanza puro nel sistema. Allo stesso stile appartengono il Palazzo del Comune, e l'elegantissima Loggia dei Mercanti. San Petronio fu cominciato nel 1390 da maestro Antonio di Vincenzo († 1405). Ma l'opera rimase interrotta, e limitata alla sola navata, senza le cupole, il transetto, e il coro. In Lombardia, il Duomo di Milano è fra tutte le chiese italiane quella che più ricorda i modelli tedeschi. Cominciato dallo stesso gruppo di architetti che fondarono dieci anni dopo (1396) la Certosa di Pavia (la cui facciata appartiene al Rinascimento), il Duomo ricorda la cattedrale di Colonia, da cui sia tolto il vestibolo e in cui si restringa il coro. Le navi sono cinque, il transetto è triplice, le travate sono strette, il deambulatorio è poligonale e senza cappelle. Ma vi è una chiarezza tutta italiana. Lo stesso, e anche più, si dica della Cattedrale di Como (1396).

Restano ancora a ricordarsi alcuni edifici profani, cioè i palazzi comunali di Pistoia, di Perugia, di Ferrara; il palazzo pubblico (1289-1305) e quello Buonsignori a Siena; il Castello Nuovo, attribuito a Nicola Pisano, a Napoli; e fra le torri, quelle degli Asinelli e della Garisenda a Bologna, e la Ghirlandina a Modena, terminata nel 1319 sui disegni di Arrigo da Campione, architetto e scultore.

Digitized by Google

§ 3. — LA SCULTURA.

Se nell' architettura italiana dei secoli XIII e XIV è lecito, anzi necessario, parlare ancora di gotico, questo vocabolo diviene affatto errato quando si riferisca alla pittura e alla scultura. Queste due arti hanno in Italia un carattere fondamentale che le distingue nettamente dalle loro sorelle gotiche d' oltralpe. Esse cioè sono quasi sempre libere e indipendenti, non sottoposte in tutto all' architettura, non ridotte a semplici ornamenti, come in Francia e in Germania. Della pittura parleremo più avanti. Quanto alla scultura, è da notare come questa indipendenza le provenisse appunto da una difficoltà che forse avrebbe potuto rovinarla fin dall' inizio. Ma vinta la difficoltà, essa potè più liberamente percorrere il proprio cammino.

La scultura nuova, come già si è detto, nasce in Toscana. Ora, le cattedrali toscane, con le loro facciate coperte di arcate, di gallerie e di colonnette, rivestite di marmi policromi, sobrie di ornamenti e semplici di forme, non davano molto agio, eccezion fatta per le porte, ad una larga cooperazione della scultura. Questa si rifugiò quindi nell' interno ; e poichè qui si preferiva l' ornamento pittorico, si diede alla decorazione della suppellettile sacra: delle cattedre, degli altari, dei tabernacoli, delle tombe, dei fonti battesimali. Così avvenne che la scultura toscana sorse tardi, quando già altre scuole fiorivano nell' Italia settentrionale e meridionale, e la Francia creava le belle sculture della Borgogna. Ma in compenso, non dovendo lavorare nel corpo stesso dell' edificio, trattando anzi oggetti che avrebbero potuto senza danno loro e della chiesa essere recati altrove: gli scultori toscani acquistarono una libertà che nessuno prima di loro aveva conosciuto nel Medioevo. La scultura divenne un' arte a sè ; e quando il diffondersi dell' architettura gotica richiamò la plastica alla decorazione statuaria delle facciate, essa aveva già presa risolutamente la propria via ; e gli artisti, consapevoli dell' importanza nuova acquistata dalla loro arte, si guardarono dal rifarla serva e ancella, come un tempo, della architettura.

Digitized by Google

Quasi tutti i grandi scultori di cui dovremo parlare, furono anche architetti; alcuni furono anche pittori, e coltivarono insieme tutte le arti del disegno. Questa cosa favorì l'equilibrio: e pur dando libertà in particolare ad ognuna delle arti, impedì che nell'edificio sacro l'una prevalesse a danno dell'altra. Donde quella armonia che le cattedrali gotiche straniere, sovraccariche di ornamenti, ignorarono sempre.

Nicola Pisano, il fondatore della nuova scuola, è considerato da alcuni l'ultimo degli scultori romanici; come suo figlio Giovanni è considerato generalmente il primo degli scultori gotici. Qui è il caso solamente di arte italiana, e, se si vuole, toscana: nè gotica, nè romanica. Comunque, quest'ultimo termine non disdirebbe a Nicola; il quale dai modelli romani trasse incitamento alla sua grande riforma.

Dei caratteri generali della scultura riguardo ai due elementi costitutivi del Rinascimento, abbiamo già discorso abbastanza nell'introduzione; e così abbiamo anche definiti i caratteri generali degli artisti. Non ci resta altro che discorrere brevemente di questi, della loro vita e delle loro opere.

Gli artisti. — Le origini di Nicola Pisano (1206-1280) non sono senza importanza per la storia delle origini della scultura toscana. Nacque egli in Toscana? Nacque egli in Puglia, e, quindi, deriva ègli dalle scuole meridionali? Come e quanto subì egli l'influsso della scultura borgognona? Noi non possiamo rispondere a queste domande, che la critica non ha ancora ben chiarite. Comunque, l'arte di Nicola, come si è veduto, si forma in Pisa, davanti ai sarcofagi romani e si collega direttamente con l'antichità classica. Da altri egli potrà aver attinta la bontà della tecnica, ancor così puerile ne' suoi immediati predecessori; ma lo spirito e l'idea restano suoi, e non derivano nè da Bisanzio, nè dalla Borgogna.

La prima opera in cui appare la scultura nuova, è il pulpito del Battistero di Pisa (1260), decorato con bassorilievi rappresentanti scene della vita di Gesù. Un altro pulpito simile per la cattedrale di Siena fu ordinato nel 1266 e terminato nel 1268, con la collaborazione del figlio Giovanni e dei discepoli Arnolfo, Lapo, e Donato. Allo stesso tempo appartengono le sculture della facciata della cattedrale di Lucca. Nel 1280 costruì con il figlio la fontana di Perugia; e l'adornò di statue e di rilievi. Fra le

Digitized by Google

altre opere che gli sono ragionevolmente attribuite, è da ricordarsi anche l'arca di San Domenico a Bologna. Egli fu anche architetto; ma solo Santa Trinita a Firenze può essergli attribuita con certezza. Nell'arte di Nicola Pisano possiamo notare due periodi. Nel primo egli è puramente classico; e le sue figure, nobili, solenni, ricche di sentimento contenuto, hanno la gravità dei modelli antichi, dei quali rifanno le vesti, le acconciature, e le mosse. Nel secondo, a cui appartiene già il pulpito di Siena,

B.

Nicola Pisano. — Presentazione al tempio. (Pisa.)

l'ideale classico è come penetrato di vita nuova, è vivo ed animato. Lo studio del naturale vi ha maggior parte; il sentimento pittorico e drammatico compare ad animar le scene e le figure; la composizione si arricchisce di nuovi particolari. Forse Nicola subì a sua volta l'influsso del figlio e discepolo Giovanni, campione dello studio del naturale e del realismo.

Giovanni Pisano (1250-1320) è il fondatore della scuola senese, come il padre era stato il fondatore della pisana. Giovane ancora, collaborò con il padre a Siena e a Perugia. Nel 1301 scolpì la cattedra di Sant'Andrea in Pistoia, e nel 1311 terminò quella di Pisa. Del 1304 è la tomba di Benedetto XI in San Domenico di Perugia. Fra le Madonne che gli si attribuiscono, gli appartengono quella che è sopra la porta del Battistero di Pisa,

Digitized by Google

quella nel Camposanto pisano, e quella della Cappella della Cintola, nella cattedrale di Prato. Molte altre opere gli sono attribuite, ma senza sicurezza. Come architetto, egli diresse i lavori della cattedrale di Siena, e creò, come si è veduto, il Camposanto di Pisa.

Nicola aveva ridestata e risuscitata la scultura. Giovanni le aggiunse vita e vigore, la corroborò di nuove forze, e confermò sicuramente il dominio dell'arte nuova. Lasciando da parte la ricerca del vero fatta attraverso i modelli romani, egli si volse allo studio e alla interpretazione della natura: e così segnò alle arti la via che esse dovevano percorrere per crescere e salire. Questa tendenza naturalistica fu poi seguita dopo di lui dai maggiori artisti; e, certo, Giotto deve più a lui che a Cimabue la nuova vita che agita le sue figure. I personaggi di Nicola erano rigidi e severi, con le membra corte e grosse, panneggiati con magnificenza, disposti in piani diversi. Quelli di Giovanni e della scuola senese (poichè Giovanni dimorò a lungo in Siena e vi fece numerosi discepoli), mostrano ancora più svolta la tendenza che regge la seconda maniera di Nicola.

Andrea Pisano.
(Dalle *Vite* del Vasari.)

La scuola senese ricerca la bellezza, l'eleganza, la grazia, ama un'esecuzione accurata e precisa pur nei particolari; ma le mancano l'energia e la passione del suo fondatore. Terminata la decorazione della cattedrale, gli artisti senesi si sparsero per l'Italia; e gran parte lavorò ai bassorilievi del Duomo d'Orvieto, tanto notevoli per la purezza delle forme e la scienza dei nudi. I più illustri seguaci della scuola furono Tino di Camaino, Agostino ed Agnolo di Ventura, Cellino di Nese, Lando di Pietro, e Goro di Gregorio.

Alla scuola senese succede la scuola fiorentina; e così Firenze acquista per tutto il Rinascimento il primato anche nella scultura. I fondatori della scuola furono Giotto e Andrea da Pontedera, detto Andrea Pisano.

Giotto, che già era stato l'architetto del Campanile, disegnò ed eseguì egli stesso parte della decorazione plastica dell'edificio, a cui poi le generazioni seguenti dovevano dare per lungo

Digitized by Google

tempo l'opera loro. Ma Andrea Pisano (1270-1348) ha anche maggiore importanza di lui ed è il vero fondatore della scuola. Lavorò prima a Venezia, e forse a Siena con Giovanni. Nel 1330 cominciò le celebri porte del Battistero di Firenze, a cui il Ghiberti diede poi così belle compagne; e nel 1337 succedette a Giotto

N.

Andrea Pisano. — L'Aratura. (Rilievo nel Campanile di Firenze.)

nella fabbrica del Campanile e lo decorò con bassorilievi i cui disegni, secondo il Vasari, paiono appartenere allo stesso Giotto. Nel 1347 fu posto a capo dei lavori della cattedrale d'Orvieto; e l'anno dopo morì.

La scuola fiorentina mostra nelle opere di questi due grandi artisti il progresso fatto dall'arte nei cinquant'anni che corrono dalle creazioni di Nicola e di Giovanni a quelle di Giotto e di

Digitized by Google

Andrea. La composizione è più semplice, l'espressione è più profonda e ottenuta con quel fine intuito che aveva guidato Giotto a svelar l'anima dei personaggi nelle pitture; vi è maggior copia d'invenzione e di verità; e vi è anche un senso del bello che le scuole precedenti o non avevano conosciuto o avevano avuto in minor grado. Giotto è più potente e più rude di Andrea; ma questi lo supera per la grazia, per maggior finezza d'osservazione, per la chiarezza dei panni e dei moti. Le sue composizioni possiedono inoltre quella calma serena che non esclude l'azione e dona loro caratteri veramente classici. In esse, due o tre figure collocate sapientemente, con gesti naturali e belle forme, bastano a raggiungere un effetto fatto di semplicità e di grazia.

L'Orcagna.
(Dalle *Vite* del Vasari.)

Il terzo grande artista della scuola è Andrea di Cione detto Orcagna, corruzione di Arcagnolo (1308 ?-1368), pittore, scultore, architetto e poeta: vero precursore degli artisti universali del secolo seguente e dell'età dell'oro. Del pittore parleremo a suo luogo. L'Orcagna fu allievo di Giotto e di Andrea; e seppe fondere la grazia e l'invenzione di questo con la drammaticità e la sobrietà di quello. Così l'arte sua fu nella scultura la più compiuta espressione del genio artistico della città. Il freschista della scuola di Giotto appare nei suoi rilievi dalla trattazione sommaria dei particolari, dei capelli e delle barbe. Ma il suo stile è grandioso e chiaro, e conosce insieme la forza e la grazia: la fierezza e la gravità degli uomini, e la soavità delle femmine. La sua grande opera è il tabernacolo di Orsanmichele, cominciato nel 1349 e finito dieci anni dopo. Lo stile dell'opera è gotico; ma le sculture che l'adornano sono prettamente toscane e nostre. La *Morte della Vergine* e la sua glorificazione sono rappresentate in un grande bassorilievo nella parte posteriore. Gli specchi del bassorilievo recano altre storie della vita di Maria.

Fuori di Toscana, le opere e gli scultori abbondano; ma non hanno l'importanza di quelle e di quelli di cui si è discorso

Digitized by Google

prima. Milano possiede bellissime opere: la tomba di Pietro martire di Giovanni di Balduccio nella chiesa di Sant' Eustorgio (1339): e la tomba di Bernabò Visconti con una tozza, ma per i tempi arditissima e importantissima, statua equestre. A Verona

Andrea Orcagna. — Lo Sposalizio della Vergine.
(Tabernacolo di Orsanmichele.)

le tombe degli Scaligeri hanno più valore architettonico che di scultura. A Venezia, le sculture del Palazzo Ducale e di altre costruzioni appartengono per il tempo al periodo seguente.

§ 4. — LA PITTURA.

Parlando dell' arte nell' età romanica, abbiamo lasciato la pittura a Iacopo Turriti; e nell' opera di questo abbiamo trovato già qualche segno di rinnovamento. Ma anche

Digitized by Google

qui la Toscana ha il vanto di avere iniziato un vero e proprio rinascimento della pittura. Le città che nel secolo XIV si contendono il primato sono due, Siena e Firenze; e due quindi sono le scuole: la senese e la fiorentina.

Delle tre arti sorelle l'ultima a rinascere e l'ultima a giungere a perfezione fu la pittura. Le mancava infatti l'urto possente del sentimento collettivo generatore dei monumenti architettonici, e l'esempio dell'antico dal quale la scultura nuova era d'improvviso balzata alla vita, ricca di tutte le energie e di tutte le forme. Ma essa ebbe quindi più vivo e profondo lo studio del naturale: e poco o nulla dovendo agli esemplari d'un'arte defunta, potè divenire in corso di tempo superiore alle sorelle.

La pittura, nonostante la sua imperfezione, fu sin dal principio l'arte preferita dagli Italiani, l'arte veramente nazionale in cui meglio si foggiò e si espresse il genio della razza. Presso i popoli settentrionali, la preponderanza dell'architettura l'aveva costretta a fabbricar pale d'altare e a manipolare i colori sul vetro. In Italia, l'architettura gotica le cede le sue nervature e le sue ampie finestre, lasciandole libere le pareti e le volte che essa si affretterà a riempire di figure. Le condizioni generali della civiltà italiana, di cui si è discorso nell'introduzione, sono le più atte a favorire il rinnovamento. I due elementi costitutivi di questo, e l'esempio della scultura terminano di operare il miracolo. Con Cimabue fiorentino e Duccio senese, i due padri della pittura moderna, la dormiente si desta dal lungo sonno dormito sotto le porpore e gli ori di Bisanzio. Le figure rigide, convenzionali, stecchite, cominciano ad acquistare il colore ed il moto della vita. Cimabue, dice splendidamente il Vasari, « levò via quella vecchia maniera, facendo i panni, le vesti, e l'altre cose *un poco* più vive, naturali e più morbide di quel che facessero que' Greci, tutta piena di profili e di linee, così nel mosaico, come nelle pitture; la qual maniera, scabrosa, goffa e ordinaria, avevano, non mediante lo studio, ma per cotale usanza insegnata l'uno all'altro e per molti e molti anni i pittori di quei tempi, senza pensar mai a migliorare il disegno, o bellezza di colorito, o invenzione alcuna che buona fosse. » E si noti che il Vasari dice giustamente *un poco*. Non bi-

Digitized by Google

sogna credere che questi novatori facessero miracoli. Rimasero anch' essi bizantini, pur dando alle figure una animazione nuova. Giotto per il primo si liberò dalla tradizione; ma, accanto ai pregi per il suo tempo divini, quante non sono le goffaggini e i difetti? Occorre quindi intendere con discrezione; e pensare a cose belle, ma molto lontane dalla perfezione.

La scuola senese è la prima in cui appaiono i segni dell' arte nuova. La famosa Madonna di Guido, che appartiene ancora all'età romanica, porta la data del 1221. Ma noi parleremo prima della fiorentina, sia perchè la differenza di tempo è minima, sia perchè la scuola senese subì alla sua volta chiaramente l' influsso di Giotto.

I modi di pittura più usati in questo periodo furono la tempera, l' affresco e il musaico. Cennino Cennini (cap. XCII e seg.), insegna anche « a lavorare d' olio in muro o in tavola, che l'usano molto i tedeschi, e, per lo simile, in ferro e in pietra. » Ma la tecnica da lui insegnata è affatto diversa da quella che fu praticata nel Quattrocento. Di prospettiva, sia lineare sia aerea, non v' era ombra. Lo stesso Cennino, insegnando a colorire le montagne, scriveva: « E quando hai a fare le montagne, che paiono più a lungi, più fai scuri i tuo' colori; e quando le fai dimostrare più appresso, fa i colori più chiari: » cioè il contrario di quanto insegnano le leggi della prospettiva. Così egli insegna « il modo di colorire albori, ed erbe, e verdure, in fresco e in secco » per via di mezzi puramente empirici, in cui lo studio della natura non ha parte veruna. È ben vero che Cennino scriveva per i pittori giotteschi, i quali, rifacendo il maestro e non la natura, avevano di nuovo fermato il corso dell' arte. « Dopo questi (cioè dopo Giotto), l' arte decade, perchè tutti imitarono le fatte pitture. » Queste parole di Leonardo danno chiara la ragione della decadenza della pittura fiorentina dopo la morte di Giotto; e anche di quella senese, dopo la morte di Simone e dei Lorenzetti.

La scuola senese è idealista; la fiorentina è realista, per quanto potevano permetterlo i tempi. La seconda pre-

Digitized by Google

ferisce rappresentare la realtà della vita; la prima cerca l'espressione del misticismo e del sentimento. Nei senesi il sentimento della bellezza, della grazia, del raccoglimento è più vivo. Essi amano le belle linee armoniose, il ritmo sobrio ed elegante della composizione, lo splendore del colorito, gli ornamenti dei fondi architettonici e delle vesti, le ricche aureole dorate e i fondi d'oro. I fiorentini all'incontro sono più energici e più rudi; e però conducono l'arte più oltre. Trascurando l'eleganza dei gesti, degli atti, dei moti, la leggerezza delle vesti, il ritmo armonioso, ma spesso poco naturale delle figure, essi cercano di dare con pochi segni l'impressione della vita e del moto; e tralasciano però tutti i particolari inutili, sacrificando talora la bellezza del colorito per la verità e la naturalezza. Così, mentre i Senesi sopra tutto ravvivano, senza mutarli grandemente, i modelli bizantini, i Fiorentini li trasformano e ne fanno cosa propria. Ma, derivati dalle stesse origini, non poterono celarle: e così rimase sempre loro quel non so che di rigido e di ieratico, che solo gli sforzi dei novatori quattrocenteschi potevano togliere per sempre.

Cimabue. (Dalle *Vite* del Vasari.)

Gli artisti. — Cominciamo a parlare, come si è detto, della scuola fiorentina. Per lungo tempo, dietro l'autorità del Vasari, si è creduto che l'arte pittorica nuova comparisse all'improvviso per miracolo divino in Firenze, e che Cimabue le desse il battesimo, e Giotto la consacrasse con la sua cresimazione. Ma poichè ai miracoli la critica oggi non crede più, da qualche tempo si sa che non solo la suola senese cominciò a fiorire un po' prima della fiorentina, ma che anzi ambedue ebbero precursori, oggi ben noti, che risalgono all'età romanica e di cui abbiamo par-

Digitized by Google

lato: Iacopo Turriti, Margaritone d'Arezzo, Giunta pisano, Guido d'Arezzo. Ma questi sono sparsi e soli; nè conviene troppo ac-

N. Cimabue. — Madonna Rucellai. (Santa Maria Novella.)

crescere la loro importanza. I loro tentativi non riescono a produrre quel vivace moto che seguì all'opera di Duccio e di Cimabue. Da costoro quindi è giusto cominciare la storia dell'arte nuova.

Digitized by Google

Cimabue (1240-1302) fu maestro di Giotto, e il primo, come si è veduto, che lasciò consciamente la vecchia maniera bizantina e cominciò a diffondere la nuova. In San Francesco d'Assisi condusse un grande ciclo d'affreschi. Gli appartengono pure due *Madonne,* una nell'Accademia di Firenze, e l'altra, celebre, nella Cappella Rucellai in Santa Maria Novella; e il grande musaico di *Cristo fra San Giovanni Battista e la Vergine* nel coro del Duomo di Pisa. Ma forse il suo tentativo di riforma sarebbe stato vano, se non fosse stato contemporaneo di Giovanni Pisano, e se egli non avesse trovato un discepolo che avesse svolti più ampiamente i suoi disegni, ispirandosi anche dal naturalismo possente di Giovanni. Il discepolo fu Giotto:

> Credette Cimabue nella pittura
> Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido
> Sì che la fama di colui oscura.

Giotto di Bondone nacque a Vespignano presso Firenze verso il 1267. Delle qualità della sua arte già abbiamo discorso. La favoletta secondo la quale Cimabue lo trovò un giorno intento a ritrarre con un carbone le pecore su la pietra e però di pastore lo fece pittore, simboleggia molto acconciamente lo studio del naturale che ormai è collocato alla base della pittura fiorentina. Giovane ancora, Giotto aiutò il maestro nei lavori d'Assisi dipingendo su la volta principale della chiesa inferiore le allegorie della Povertà, della Castità e dell'Obbedienza, e la gloria del Santo. Nel 1300, divenuto già famoso, fu chiamato a Roma da Bonifacio VIII per illustrare il grande fatto del Giubileo con un affresco in San Giovanni in Laterano; del quale ci resta solo un frammento. A Roma fece pure il musaico che si vede nell'alto del portico di San Pietro, con la navicella simbolica tormentata dalle onde. Lavorò poi a Napoli, in Santa Chiara; ma sopra tutto a Padova, dove l'arte sua raggiunge la massima eccellenza, e donde, per mezzo di lui, i nuovi canoni estetici si diffondono nel Veneto e danno luogo ad

Giotto. (Dalle *Vite* del Vasari.)

Digitized by Google

una scuola fiorente. L'interno della chiesa di Santa Maria dell'Arena vi è decorato di affreschi figuranti storie della vita della Vergine e di Cristo, figure allegoriche in chiaro e scuro delle virtù e dei vizi, e il Giudizio Universale. A Firenze dipinse, nelle cappelle dei Bardi e dei Peruzzi in Santa Croce, scene della vita di San Giovanni Evangelista e di San Francesco, scoperte da poco e in gran parte rovinate dai restauri. Altri grandi cicli

B. Giotto. — Resurrezione di Lazzaro. (Padova.)

d'affreschi andarono perduti. Ma in cambio restano numerosi frammenti e quadri d'altare; fra i quali ultimi ricordiamo una *Madonna in trono con Angeli* (Accademia di Firenze); un quadro dello stesso soggetto a Brera; ed altri in Santa Croce, nel Museo Cristiano a Roma, e al Louvre. Di lui come architetto e scultore abbiamo parlato. Morì nel 1337, tre anni dopo aver avuto l'incarico della fabbrica del Campanile.

Giotto è grande sopra tutto nei vasti cicli di affreschi in cui la sua nobile fantasia poteva spaziar variamente e liberamente. Il suo ingegno ha duopo di spazio, e pare crescere e moltiplicarsi con il crescere del lavoro. Negli affreschi di Padova, di Firenze, di Assisi, l'ideale mistico, il fervore religioso e umano del Trecento, trovano la loro espressione naturale, come già

Digitized by Google

l'avevano trovata, nel dominio di un'altra arte, nella Comedia dantesca. Per mezzo del gesto, togliendo tutti i particolari inutili, usando con grande valentia dei soli mezzi necessari per giungere ad effetti chiari e patetici, egli potè esprimere tutte le forme più varie del sentimento del suo tempo: dal dolore alla gioia, dalla collera all'umiltà. In ciò sta la sua grandezza; non nella forma, che ha ancora del rigido e del bizantino, con la prospettiva errata o manchevole, con la bellezza delle figure inferiore anche a quella dei senesi. Ma il pensiero traspare dalle espressioni e dai gesti, nitido, sicuro, preciso. Nè mancano qua e là gli episodi di genere presi dalla vita reale, ma accordati con il tutto con indicibile poesia.

I discepoli della prima generazione diffusero per tutta Italia gli insegnamenti del maestro. I principali sono Pietro Cavallini a Roma, Taddeo Gaddi († 1366), Giottino, Giovanni da Milano, Antonio Veneziano, Spinello Aretino († 1410); e, capi della fiorente scuola padovana, Iacopo d'Avanzo e Altichiero da Zevio. Ma il più celebre e il più originale dei giotteschi è l'Orcagna, di cui già abbiamo discorso fra gli scultori. È mirabile l'affresco della Cappella Strozzi in Santa Maria Novella, figurante un *Giudizio Universale* con l'*Inferno* e il *Paradiso*. Qui l'Orcagna supera anche Giotto per la bellezza corporea delle figure, per i bei volti ovali dal profilo delicato, per la semplicità e la chiarezza del soggetto, per la prodigiosa varietà dei colori nei panni. Così la bellezza morale comincia già a sposarsi con quella delle membra. All'Orcagna fu attribuito lungamente il celebre *Trionfo della Morte* del Campanile di Pisa, ora dato al senese Lorenzetti, o, più probabilmente, al pisano Traini. Comunque il dipinto è meraviglioso per l'arditezza della concezione, per la varietà e la ricchezza degli episodi, per la bellezza del paese, per il terrifico contrasto fra la commedia della vita e il dramma della morte, simboleggiata come la distruttrice inesorabile di tutte le cose nobili, giovani, e belle: laddove i mendichi e gli infelici tendono invano le braccia verso di lei:

> O Morte, medicina d'ogni pena,
> Deh vieni a darne ormai l'ultima cena.

Con la seconda generazione dei giotteschi si arresta il grande progresso incominciato dal pittore fiorentino; finchè ai primi del Quattrocento, in questa stessa Firenze, altre e più potenti cause non ridestino la pittura, e la conducano ad un grado di bellezza prima nè pure sognato mai.

Del fondatore della scuola senese, Duccio di Buoninsegna, abbiamo memoria fino dal 1282. L'opere di lui che ci restano sono

Digitized by Google

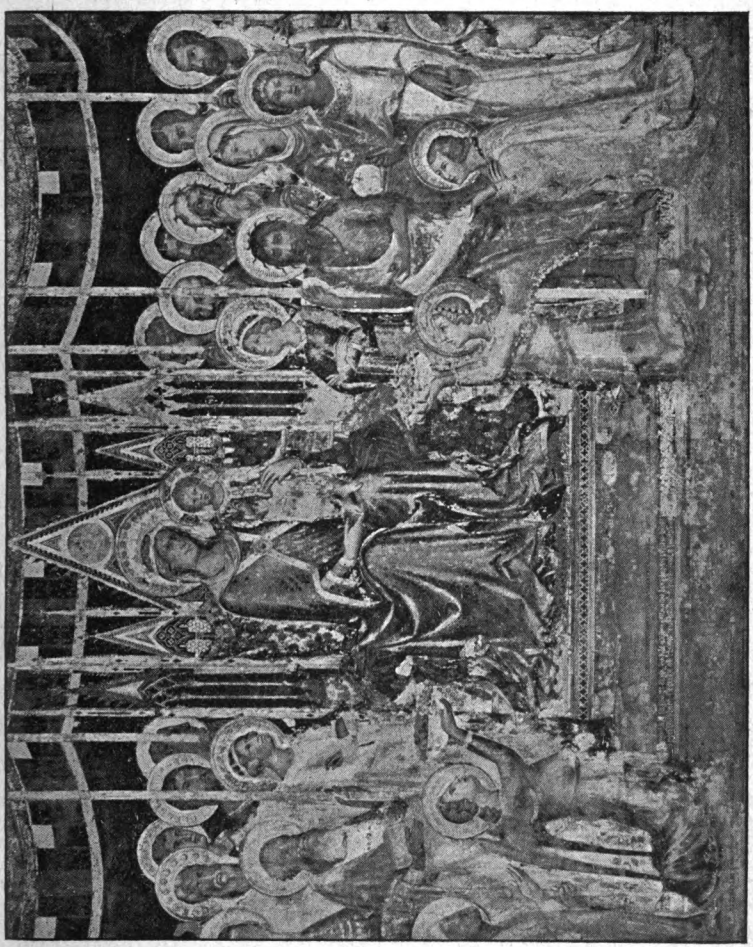
ancora a Siena: la grande ancona dipinta fra il 1308 e il 1311 per il Duomo e posta ora nel Museo dell' Ospedale, la *Madonna con quattro Santi* della chiesa dell'Ospedale, e alcuni quadri della

La Morte. (Dal *Trionfo della Morte* nel Camposanto di Pisa.)

Pinacoteca. Duccio è più dolce e più puro di Giotto, e più delicato nella fattura, più amante della bellezza e della grazia; ma d'altra parte gli manca quella possente virtù di sintesi che forma l'insuperata grandezza di Giotto nella sua età.

Digitized by Google

Dopo di lui, l'arte senese subisce l'influsso di Giotto, senza perder tuttavia le proprie caratteristiche. Simone di Martino



Simone di Martino. — Affresco nella Sala del Consiglio nel Palazzo Pubblico di Siena. (Parte centrale.)

N.

(1285 ?-1344 ?), celebrato dal Petrarca che gli fu amico, stette fino al 1333 in Italia, a Siena, a Firenze, a Roma, a Napoli, ad Assisi, acquistandosi grande fama e il primo posto fra i suoi conterranei; e dopo il 1339 si recò ad Avignone, dove eseguì opere che più di tutto mostrano chiaro l'influsso giottesco. Si-

Digitized by Google

mone condusse specialmente quadri d'altare. Oggi poco resta di lui. L'opera più celebre è la decorazione in affresco della Sala del Consiglio, nel Palazzo Pubblico di Siena. Firenze possiede agli Uffizi un grande quadro che figura l'*Annunciazione*.

La pittura senese raggiunse la perfezione con i due fratelli Lorenzetti; Pietro, di cui si ha memoria fra il 1305 e il 1348, e Ambrogio, fiorito fra il 1330 e il 1348. Pietro fu artista vivace, imaginoso, e sottile indagatore del vero, come appare dalla storia dei *Padri nel Deserto* del Camposanto pisano, notevolissima per lo svolgimento del paesaggio. Più drammatica è la *Crocifissione* di Assisi. La *Natività di Maria* nel Museo dell'Opera a Siena è trattata come una scena di genere. Ambrogio è sopra tutto celebre per il vasto ciclo di affreschi dipinto nel Palazzo Pubblico di Siena. Queste pitture rappresentano l'allegoria del Comune e gli effetti del Buono e del Cattivo Governo; e sono veramente una mirabile opera d'arte per la grandezza dello stile, per la bontà della fattura, per la varietà dei caratteri, per la chiarezza classica delle allegorie, per lo splendore del colorito. Qui la pittura senese giunge ad una nobiltà che i fiorentini non avevano ancor conosciuta. Sfortunatamente, i Senesi, morti i Lorenzetti, non seppero far altro che imitarli, e mantenere immutato per oltre un secolo il loro canone e il loro gusto delicato ed elegante. Così che mentre a Firenze l'arte pittorica si rinnovava, Siena restava, come vedremo, spettatrice oziosa, e ripeteva senza mutarli i bei motivi dei grandi del Trecento.

Digitized by Google

CAPITOLO SECONDO.
I PRIMITIVI.

§ 1. — INTRODUZIONE.

Nel capitolo precedente noi abbiamo studiato i precursori del Rinascimento delle arti. Nel secolo XV incomincia il vero e proprio Rinascimento; e l'opera iniziata dal Petrarca e dal Boccaccio a poco a poco si estende alle altre arti, e anzi pervade tutte le forme del viver civile.

Consideriamo brevemente le condizioni generali del secolo, fino a Lorenzo de' Medici; poichè con lui incomincia l'età dell'oro e termina quella che stiamo ora studiando. Nella maggior parte d'Italia la decadenza delle istituzioni comunali aveva preparato fin dal Trecento il sorgere di quella nuova forma che fu detta Signoria. In altri luoghi le repubbliche perduravano, pienamente libere, o pure, come Firenze, sottoposte a una tirannia larvata. Le corti sono, e saranno anche più nel seguente periodo, il ritrovo di tutte le raffinatezze e di tutte le eleganze. Il principe, sia egli buono e magnanimo come Alfonso d'Aragona o Federico d'Urbino, sia egli un tirannello come Sigismondo Malatesta di Rimini, è imbevuto di cultura e di idee antiche e su queste modella i suoi pensieri e i suoi atti. Il risorgere dell'ideale classico rinnova il gusto del bello e mette in moda fra i Signori un elegante estetismo che in un tempo ricco di energie non manca di produrre frutti eccellenti. Così essi contornansi di letterati, di poeti, di artisti; incoraggiano, a fini di governo, l'Umanismo; e riempiono le loro case di oggetti rari e di cose belle. Dai principi questo desiderio di eleganze severe (l'ideale del Rinascimento potè esser fonte di egoismo, non di leziosità) si propaga ai cortigiani e ai privati, alle corporazioni e alle chiese.

Le città rette a repubblica permettevano uno sfarzo minore, ma aiutavano anch'esse il progredire delle arti.

Digitized by Google

L' attività artistica era inceppata da regole e da statuti; nè si voleva che anche in ciò un cittadino soverchiasse troppo gli altri. Ma la Signoria o la Municipalità non lasciava passare le occasioni di abbellire o ricostruire i pubblici edifici. Anzi, il Comune voleva avere ingerenza negli stessi lavori degli artisti trascelti. Quanto non dovè combattere il Brunellesco per condurre a termine la sua cupola! La borghesia ricca non badava a spese per soddisfare al gusto del bello. Le chiese si ornavano di affreschi e di statue per opera dei fedeli o delle congregazioni. E lo stesso spirito che agitava le manifestazioni dell' arte profana entrava a ridestare e a vivificare quelle dell' arte religiosa. Il Rinascimento scese dalle reggie fino ai chiostri più umili ed ignorati.

Il grande fatto che informa e spiega tutti i modi della vita civile in questa età è quello che comunemente si chiama Umanesimo. Se Umanisti in senso ristretto furono solo i seguaci delle lettere antiche risorte, Umanisti in senso lato furono tutti coloro che in quel tempo poterono fruire di qualche lume di cultura. Poichè le lettere esercitarono allora un tale influsso su tutto il resto, che in esse è da cercarsi, per così dire, il moto direttivo di tutta la civiltà del Rinascimento.

La letteratura italiana, col risorgere degli studi classici, perde quasi ogni originalità ed è sopraffatta, sin verso la fine del secolo, da quelli. In compenso, per l' influsso dell' antichità, divulgata per mezzo delle opere degli Umanisti, la società si rinnova. Benchè la letteratura non fosse più popolare, essa non cessava di informare di sè e de' sentimenti suoi i tiranni, i ricchi, e in generale gli uomini di studio. E questo bastava. Il popolo, allora, si modellava su' suoi dominatori; e quando questi risuscitarono dalle antiche ceneri la bellezza, anch' esso si prostrò ad adorarla. Il Rinascimento, è bene ricordarlo, fu un moto essenzialmente aristocratico.

Gli Umanisti non furono grandi come creatori, ma come rinnovatori. La loro opera fu di ricostruzione e di rinnovamento. A loro la civiltà nuova dovette inoltre un inestimabile beneficio: il risorgere delle dottrine platoniche. A suo tempo vedremo la straordinaria importanza di

Digitized by Google

questo fatto. Senza il neo-platonismo del 400, Michelangelo e Raffaello sarebbero stati diversi.

Da quanto si è detto, appare già come il sentimento religioso e il patriottico abbiano avuto poca parte nello svolgimento della civiltà della Rinascenza. All' incontro, l' esaltazione dell' antico genera sentimenti nuovi. L' individualismo risorto fa crescere indicibilmente l' amore della gloria. Trasmettere ai lontani posteri il proprio nome è l' ambizion massima degli uomini del tempo. Si elevano nuovamente statue di contemporanei, si fanno ritratti, si scolpiscono medaglie. Il *Trionfo* del Petrarca diviene in tutte le arti una delle forme più comuni. Al sentimento della gloria si aggiunge quello della magnificenza emulatrice degli antichi. E qui la Chiesa mostra un ardore che non cede molto a quello dei principi secolari. Conseguenza di questo è il sentimento del bello, il quale pervade ogni più piccola cosa e diviene quasi una necessità della vita, come il cibo per lo stomaco; e dalle pareti frescate scende ai più minuti utensili della vita comune.

Il Rinascimento ha anche virtù di reazione contro il predominio delle idee del settentrione, e dello stile gotico in modo particolare. Lo studio dell' antichità segna il trionfo della ragione pura che vince la fantasia e il misticismo e ritorna in onore le belle ordinanze chiare e sobrie, e la luce e l' aria che girano libere per gli edifici. I soggetti profani cominciano ad apparire: l' arte si rinnova. Nell' architettura, i monumenti romani offrono abbondanza di modelli; laddove i greci restano ignoti. Vitruvio reca il lume delle sue massime e delle sue proporzioni. L' ornamentazione gotica si fonde con la classica, e ne è poi sopraffatta: e questo non fu un bene.

Gli scrittori antichi hanno influsso specialmente sui pittori e sugli scultori. Omero e Virgilio ispirano, fra gli altri, il Filarete e Paolo Uccello. Non vi è episodio di Ovidio che non sia stato illustrato in tutti i modi, dalle statue ai piatti e agli arazzi. Esopo vede le sue favole scolpite dal Filarete nelle porte di San Pietro. Livio e Sallustio non sono meno adoperati. Luciano pure potè moltissimo. Così pure ispirarono innumerevoli opere le *Gesta*

Digitized by Google

Romanorum, in causa della loro grande diffusione. Orbene, questi miti e questi fatti, per opera degli artisti riuscirono a divenir popolari e a diffondersi anche all' estero nelle più oscure borgate. Si aggiunga poi tutta quella complessa simbologia che dal paganesimo era passata all' arte cristiana. Già ne abbiamo discorso più volte nel libro precedente. I soggetti antichi sono da prima rifatti senza che l' artista, per la sua ignoranza, li abbia capiti; e sono ricchi di anacronismi ingenui. Poi, crescendo la cultura, comincia lo studio del *colorito del tempo,* e si riproducono fedelmente le foggie e i costumi passati.

Ai soggetti antichi si aggiungono le forme, ancor vive nelle statue che si scoprivano e si diseppellivano. « Bisogna studiar la scultura — diceva Brunellesco — là dove è eccellente, a Roma. » L'esempio del magnanimo Nicola Pisano trovava, dopo quasi due secoli, degni continuatori. I principi e i privati andavano facendo collezioni di statue, di monete, di medaglie, di cammei. Gli artisti se ne giovavano. A Padova lo Squarcione, per il primo, riunì una ricca raccolta di gessi. Quanto alla pittura antica, solo alla fine del secolo XV se ne scoprì qualche cosa. Così che la pittura fu l' ultima delle arti che sentì l' influsso dell' antico; anche perchè, per la sua stessa natura, essa era portata al realismo e allo studio della società del tempo. Il che non toglie che traccie di antico, come già in Giotto, non siano in Masolino, in Masaccio, in Andrea del Castagno, in Paolo Uccello, e nello stesso Frate Angelico. Con Piero della Francesca e col Pisanello, l' influsso diviene più evidente. Coi padovani, e sopra tutto poi col Mantegna, diventa preponderante e trionfa.

Ma tutte queste vittorie dell' antichità non debbono farci dimenticare la ricca tradizione medievale lasciata dai secoli precedenti. L' arte, per quanto sia decaduto il sentimento religioso, è strettamente legata alla religione: e questa è per natura conservatrice. L' architettura gotica persiste a lungo accanto alla nuova e spesso si fonde con questa. Ma il genio dei tempi abbandona il simbolismo medievale cupo e avviluppato: e alla sintesi dell' età dei Precursori succede la narrazione vivace e ricca di episodi. E a Dante, al Petrarca, al Boccaccio, chiedono spesso ispirazione gli artisti del Rinascimento.

Digitized by Google

Alla tradizione classica e gotica conviene aggiungere un altro elemento non meno importante del primo: cioè il realismo, inteso come studio della vita e della natura. Leonardo compendia tutta la virtù del realismo nel suo giudizio su Masaccio: « Masaccio mostrò con opra perfetta, come quegli che pigliavano per autore altro che la natura, maestra dei maestri, si affaticavano invano. » Il realismo fu dunque, per così dire, il lievito che fece fermentare la congerie dei ricordi classici e li animò: per quanto anch' esso derivi in teoria dagli antichi. L'Alberti, nel *Trattato della Pittura*, dimostra la necessità dello studio dal naturale con l' esempio di Zeusi. Ma, nella pratica, come si è veduto, le origini del realismo italiano risalgono al Medioevo, a Dante, a Nicola Pisano, a Giotto. Ma quello che i grandi maestri avevano fatto, non era ancor sufficiente; e dopo di essi l' arte decadde. Occorreva dunque riprendere la loro via e continuarla sino alla fine.

Questo fece il realismo del Quattrocento. L' anatomia viene in onore, e con essa la sicura conoscenza delle membra e l' amore del nudo. Si usano i modelli panneggiati e, più tardi, si inventa il manichino. Si fanno calchi in gesso del volto dei defunti, e delle varie parti del corpo per avere ricordi o modelli. Brunellesco crea la prospettiva lineare. Gli altri lo seguono con ardore. Leon Battista Alberti compone nel 1435 il Trattato citato; Piero della Francesca scrive il *Trattato della Prospettiva*. In taluni, la cura della prospettiva diviene quasi mania. Paolo Uccello, la notte, alla moglie che lo chiama a letto, risponde: « Oh, che dolce cosa è questa prospettiva! »

Questi i perfezionamenti della tecnica. Altri il realismo ne indusse nella stessa sostanza dell' arte. Il secolo XV fu secolo di viva e ingenua curiosità. Questa temperò la rigidità che il solo studio dell' antico avrebbe portato nelle arti. I soggetti sono bensì greco-romani o cristiani; ma l' artista vi introduce i suoi contemporani, con le loro mode e con le loro vesti, e fa indossare alle ancelle della Vergine il costume delle giovani fiorentine del tempo. In grazia di questi anacronismi ingenui, l' arte palpita di vita

Digitized by Google

colta fedelmente dal vero. Talvolta il soggetto è contemporaneo; e allora, come la mitologia e la storia danno luogo a parafrasi della vita comune, quello dà luogo ad un vero e proprio rifacimento degli usi e dei costumi dell' epoca.

Il rinato amore per il ritratto aiutò grandemente i progressi del realismo. Molte volte, i personaggi dei quadri sono contemporanei del pittore, portati nella stalla di Betlemme o alla corte di un imperatore. Nel Camposanto di Pisa, Benozzo Gozzoli fa assistere i Medici all' erezione della torre di Babele. Nel coro di Santa Maria Novella, il Ghirlandaio ha ritratte le effigi dei più illustri contemporanei. Ora, poichè nelle fogge, nelle acconciature, nelle armature, il Quattrocento fu tempo avido di sfarzo e di colore, i quadri che le riproducevano furono naturalmente ricchi e vari di tinte.

La veste quattrocentesca non è così severa come quella medievale, nè pesantemente lussuriosa come quella dei Bizantini. Vi è grande libertà; ma anche un grande amore dell'armonia e della varietà, dei panni che modellano bene le forme del corpo o le lasciano indovinare dietro a pieghe sapienti. Le acconciature del capo variano infinitamente, dalle più semplici alle più bizzarre. I capelli si portano secondo il proprio piacere; ma il volto si rade per intero. Anche il vestito femminile diviene più libero ed ampio.

Così, dalla piena fusione degl' insegnamenti classici con il realismo nasce l' arte del Rinascimento.

Vediamo ora brevemente l' educazione e la condizione degli artisti. Le corporazioni declinano; e il principio dell' individualismo in arte trionfa. Gli statuti riguardano gli affari, e poco inceppano o limitano l' attività dell' artefice. Questi è da prima apprendista, poi aiutante, e, da ultimo, maestro. La pratica si fa generalmente nelle botteghe degli orefici, allora architetti, pittori, scultori di cose minute. Ma l' allievo apprende quivi ad avere l' ingegno universale, a non specializzarsi in una sola cosa, e porta nella grande arte la stessa varietà di attitudini.

Nell' esecuzione di opere grandiose, la collaborazione è largamente praticata. Donatello, Michelozzo, Paolo Uc-

Digitized by Google

cello aiutano con molti altri il Ghiberti nella esecuzione delle sue porte.

La condizione degli artisti è mediocre. I Mecenati li accarezzano, ma li considerano poco più che artigiani.

La critica d'arte e la didattica, dopo il tentativo di Cennino Cennini, continuano a cercar di illuminarli e di diffondere il gusto dell'arte nell'universale. Ricordiamo i libri dell'Alberti, il *Trattato di Architettura* del Filarete, la curiosissima *Hypnerotomachia Polyphili* di Francesco Colonna, il *Trattato di Prospettiva* di Piero della Francesca, e i *Commentari* importantissimi del Ghiberti, con i quali comincia la storia dell'arte.

Conviene da ultimo considerare quelli che oggi si chiamano gli ambienti, cioè le condizioni particolari dei luoghi in cui gli artisti di questo periodo hanno lavorato.

Il Rinascimento è il tempo dei Mecenati. Firenze, repubblica ombrosa e gelosa, ebbe i più illuminati Mecenati del tempo, i Medici: cioè i più potenti ausiliari di quel moto d'arte che, dopo Giotto e l'Orcagna, nacque e crebbe in Firenze e si diffuse per l'Italia intera. I caratteri speciali della razza fiorentina ne sono alla lor volta la cagion prima. Governo e privati gareggiano nell'alzar belle opere. Cosimo de' Medici (1389-1464) incoraggia i novatori, e vive in « domesticanza » con gli artisti. Piero († 1469) segue i gusti del padre. Lorenzo il Magnifico (1448-1492) è il grande uomo che ognuno conosce. Cosimo aveva preferiti gli architetti; Lorenzo potè rivolgersi agli altri pur non trascurando quelli. Alla sua morte, il palazzo dei Medici conteneva il più ricco museo dei tempi. E fra coloro che lo frequentavano, tutti i rami dello scibile erano gloriosamente rappresentati. Attorno ai Medici, gli Strozzi, i Rucellai, i Tornabuoni, i Martelli ed altri privati incoraggiano munifici le arti.

Prato, Empoli, Certaldo risentono il beneficio della vicinanza fiorentina. Pisa raduna i suoi sforzi nel glorioso Camposanto. A Lucca, Paolo Guinigi fa elevare da Jacopo della Quercia il monumento ad Ilaria del Carretto. Siena è meno aperta alle novità, come assorta nella sua recente gloria medievale. Arezzo, San Gimignano, Borgo

Digitized by Google

San Sepolcro, i più piccoli borghi del Casentino, si aprono all' arte novella. I Della Robbia penetrano da per tutto.

Nell'Umbria, che aveva veduto San Francesco e Jacopone, il Rinascimento entra tardi, nè toglie il misticismo particolare alla sua gente. Nondimeno sorge qui una scuola pittorica che prepara il Perugino e Raffaello. Perugia, Orvieto, Todi, Foligno, sono fra i luoghi più memorabili. Vicine all'Umbria, la Romagna e le Marche sono care agli artisti per due uomini sopra tutto: per Sigismondo Malatesta, turbolento tiranno di Rimini (1417-1468), e per Federigo di Montefeltro, duca d'Urbino, uno dei più compiuti uomini del Rinascimento, nel cui piccolo ducato nasceranno Raffaello e Bramante. Nel suo palazzo (donde comincia l' architettura nuova del terzo periodo) convengono Luciano di Laurana, Francesco di Giorgio Martini, Baccio Pontelli, Giovanni Santi, Fra Carnevale, Melozzo da Forlì, Piero della Francesca, Paolo Uccello, e Giusto di Gand. Faenza è celebre per le sue maioliche. Forlì dà la nascita a Melozzo. Loreto chiama artisti da ogni parte. Ancona e Jesi si abbelliscono di edifici.

Roma contende a Firenze il primato: finchè lo acquisterà nel Cinquecento. Da Martino V ed Eugenio IV, appassionati d' arte e d' antico, giungiamo al grande Niccolò V (1447-1455), che medita di ridare a Roma la magnificenza di un tempo, con nuove vie e nuovi palagi: comincia la riedificazione di San Pietro, ordina la Biblioteca Vaticana, chiama a Roma un popolo di artisti e di letterati. Pio II (1458-1464), benchè ambizioso ed umanista, non fa troppo per le arti: laddove il suo rivale nel conclave, il cardinale Bessarione, fu uno dei più notevoli Mecenati del Quattrocento. Paolo II (1464-1471) fu un gran collezionista di scultura e di glittica antica. Sisto IV (1471-1484) riesce con la sua energia ad imprimere su la città il suo suggello più ancora di Niccolò; ed inalza o riedifica innumerevoli monumenti, allinea le vie di Roma, e invita coll' esempio i grandi signori della corte a seguirlo. Dopo di lui, Innocenzo VIII non si cura d' altro che della sua oreficeria e vi profonde spese folli.

A Napoli, il Rinascimento non va oltre la superficie. Molti de' suoi monumenti vengono già fatti da Firenze.

Digitized by Google

Ma Alfonso d'Aragona, detto il Magnanimo (1394-1458), benchè straniero, è vero e proprio uomo del Rinascimento, cultore appassionato delle lettere e delle arti. Oggi non resta altro che l'arco di trionfo del Castel Nuovo. Suo figlio Ferdinando, diverso di carattere, lo segue nei gusti artistici e nell'amore per la beltà. Alfonso duca di Calabria, per breve tempo successore del padre Ferdinando, eresse la celebre villa di Poggio Reale, e la inaugurò nel 1488. In Sicilia, l'influsso fiammingo e l'italiano si contendono il posto.

A Ferrara, la casa d'Este favorisce risolutamente le arti, per opera di Niccolò III (1384-1441), del suo figlio naturale Lionello d'Este (1407-1450), di Borso, il più liberale e fastoso dei contemporanei, tuttavia meno intelligente di Lionello. Sotto di lui, si creano le grandi decorazioni del palazzo di Schifanoia. Modena, Mirandola, Correggio, Piacenza, sono aperte anch'esse alla Rinascenza. Mantova è sede dei Gonzaga, presso cui l'amore dell'arte e dell'umanità era quasi ereditario. Ci basti ricordare Gian Francesco († 1444) e Ludovico († 1478), sotto il quale il Rinascimento entra trionfalmente nella città. Donatello e l'Alberti vi hanno gran parte. Alla corte di Ludovico, nel 1472, si rappresenta per la prima volta l'*Orfeo* del Poliziano. Per i suoi incitamenti, il Mantegna viene a stabilirsi a Mantova e a riempirla di capolavori. La marchesa Paola ed Elisabetta, sposa più tardi di Guidubaldo II d'Urbino, e sopra tutto Barbara di Brandeburgo, moglie di Ludovico, emulano i loro congiunti. Nel prossimo capitolo, vedremo all'opera la famosa Isabella.

Bologna, contesa fra i Bentivoglio e i Papi, prepara con i suoi sforzi la scuola del Francia. Giovanni II Bentivoglio (1443-1509) fu il migliore de' suoi Mecenati. A Bologna Jacopo della Quercia aveva decorato le porte della facciata di San Petronio, ed aveva creato il suo capolavoro.

Venezia giunge in ritardo nelle innovazioni, e conserva più a lungo la vecchia architettura. I Dogi chiamano artisti a continuare e a decorare il Palazzo Ducale. Il Verrocchio elevò il monumento al Colleoni. I privati fanno collezioni preziose di antichità. La pittura veneziana co-

Digitized by Google

mincia a fiorire e a farsi originale. E la grande ricchezza, e il grande sfarzo della città, l'aiutano. Intorno a lei, Padova accoglie Donatello e Jacopo Bellini, e prepara con lo Squarcione il Mantegna. Verona, Vicenza, Treviso, Feltre, l'Istria, la Dalmazia, accolgono l'arte nuova con fervore.

Milano occupa grande posto nella storia dell'arte. Filippo Maria Visconti († 1447) abbellisce il suo palazzo e compie la Certosa di Pavia. Francesco Sforza (1401-1466) fu liberale e intelligente, ricostruì il Castello, eresse l'Ospedal Maggiore, opera del Filarete, continuò il Duomo. Sua moglie Bianca Maria lo secondò degnamente. Galeazzo Maria († 1471), raffinato e crudele, poco seguì l'esempio paterno. Presso a Milano, Pavia vede terminare la splendida Certosa. Como decora il suo Duomo, e Castiglione d'Olona va fiero delle pitture di Masolino, il maestro e precursore di Masaccio. Bergamo è favorita da Bartolomeo Colleoni, il celebre condottiero immortalato dal Verrocchio nel bronzo.

Il Piemonte è ancora dominato da influssi settentrionali. Genova subisce nella pittura l'influsso lombardo; e nell'architettura resta morta. Anche le opere di scultura sono scarse.

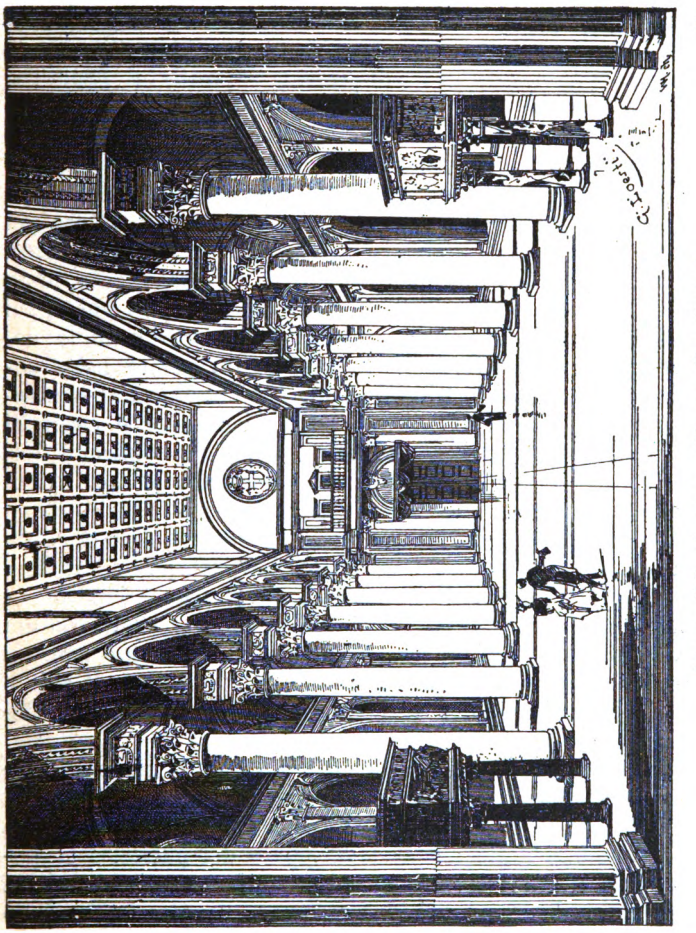
§ 2. — L'ARCHITETTURA.

Il carattere principale dell'architettura nel secolo XV consiste nella lotta fra lo stil pittorico derivato dal gotico, e lo stile classico che i novatori volevano far trionfare. L'imaginazione e la fantasia cedono il posto alla logica. Già abbiamo veduto come il gotico si fosse mutato entrando in Italia. Ora, l'amore per la *divina simmetria* conduce all'estremo il gusto della semplicità e della purezza collegato con quello della estensione in superficie. Così che talvolta gli edifici hanno un non so che di esile e meschino, lontani quasi sempre dalla pura grandezza di quelli del secolo seguente. Nel Quattrocento, l'architettura è sopra tutto arte di transizione.

L'architetto del Quattrocento faceva i disegni e generalmente dirigeva l'esecuzione; ma talora alcuni spedivano lontano i disegni, ed altri ne curava i lavori. Gli architetti poi coltivavano anche un'altra delle arti: l'ore-

Digitized by Google

ficeria o la pittura (Brunellesco, l'Alberti, Bramante), la scultura (Michelozzo, Benedetto e Giuliano da Maiano) o



N.

Interno di San Lorenzo, a Firenze. (Brunellesco.)

i lavori in legname (i due San Gallo, il Cronaca). L'attività del costruttore era di continuo intralciata dalle ingerenze dei comuni e delle fabbricerie; che imponevano ad ogni momento ispezioni, rendimenti di conti, collaudi. Taluni,

Digitized by Google

come Brunellesco, dovettero combattere a lungo di astuzia e di audacia, per condurre a termine i lavori.

Oltre i disegni, l'architetto offriva un modello in legname, e, approvato questo, stabiliva il cantiere. Per l'edificio si adoperava in Toscana la pietra serena azzurrognola, la pietra forte giallognola e il verde di Prato; a Roma, il tufo, il peperino, il travertino; nelle altre regioni, e talora anche nei luoghi nominati, la terra cotta, il marmo, e il granito. Nell'architettura civile predomina il bugnato greggio, di massi all'apparenza non del tutto sgrossati, che si disse *opus rusticum* o *rustico*, ed era già stato in uso nel Medioevo (Palazzo Vecchio, Bargello). L'arco a tutto centro si sostituisce all'arco acuto, e la colonna al pilastro: il che modifica le proporzioni degli edifici secondo le regole antiche. Ritornano pure le colonne a muro. L'Alberti le usa per il primo nel tempio Malatestiano a Rimini; e nel palazzo Rucellai sovrappone i tre ordini. Troviamo pure di frequente capitelli istoriati con motivi presi dagli stemmi dei padroni dell'edificio. Qualche volta anche il pilastro rimane. In Toscana le colonne sono liscie o scanalate; nell'Italia superiore sono istoriate o a spirale. L'arco posa direttamente sul capitello; ma, talvolta, come nell'interno di San Lorenzo, Brunellesco lo fa posare su una trabeazione o cuscinetto che lo collega con il capitello. Nel portico della cappella dei Pazzi, la trabeazione è da lui rotta con un grande arco che segna l'ingresso. Egli pure per il primo ornò di medaglioni i pennacchi degli archi (Ospedale degli Innocenti).

La decorazione, specialmente a Firenze, abbandona le facciate e copre gli stipiti delle porte con ornamenti ora sobrii, ora profusi. Le finestre sono rettangolari o ad arco tondo, lungi dalle forme avviluppate del gotico. Nei palazzi fiorentini di questo periodo, la bifora medievale messa in onore da Brunellesco è una vera caratteristica dello stile. I frontoni triangolari o ad arco sopra le finestre, usati dal Brunellesco nell'Ospedale degl'Innocenti, sono rari. I cordoni che separano i vari piani sono semplici cornici salienti; laddove la cornice sotto il tetto ha grandissima importanza, ed è riccamente decorata.

Digitized by Google

I motivi della decorazione sono di due specie, classici e realisti; finchè il secolo seguente darà la vittoria ai primi e toglierà all' arte un motivo di novità e di ispirazione. Fra i motivi antichi, è notevole il putto, perchè trasformato e vivificato in mille maniere. Fra i nuovi, ricordiamo i festoni, le ghirlande, le corone di fiori e di frutti, i vasi da cui escono piante di rose, di garofani, di viole, scolpite con eleganza squisita.

Le chiese conservano per lo più la pianta a croce latina, con tre navate divise da due file di colonne, e una cupola sulla crociera. Ma questo tema va soggetto a variazioni. Brunellesco, in San Lorenzo, riduce la croce a un T. Altri portano altri mutamenti, secondo il loro capriccio; e così i rigidi cànoni medievali si infrangono. La pianta a croce greca è meno comune; e così di-

Santa Maria Novella. (L. B. Alberti.)

casi delle costruzioni rotonde o poligonali (la chiesa degli Angioli, di Brunellesco, a Firenze). La facciata, quasi sempre senza il portico o *narthex*, offre una superficie omogenea e piana. Molte delle facciate del Rinascimento sono poste a rivestire chiese del Medioevo: donde una giusta incertezza negli architetti. Quella di Santa Maria Novella, dell' Alberti, è ispirata ai tipi toscani del secolo XII. Il frontone triangolare che sta al vertice è retto da un muro con un grande occhio di bue al centro, e ai lati due *volute*, che collegano il frontone con l' ordine inferiore, diviso dall' altro da un largo fregio, e recante una gran porta centinata che ha ad ogni lato quattro arcate. Nella seconda di ognuna

Digitized by Google

di queste è una porta che corrisponde alle navate laterali. Oltre i frontoni triangolari o circolari, abbiamo quelli orizzontali, come nella Certosa di Pavia. Le facciate delle chiese veneziane si compongono di elementi opposti non bene fusi tra loro. San Zaccaria, ad esempio, mostra un misto di influssi bizantini e fiorentini, con frontone circolare e volute sgraziate. Dal fianco delle facciate, fatte rare eccezioni, scompare il campanile, creduto perturbatore della loro semplicità. I contrafforti e gli archi esterni cedono a semplici pilastri. Anche l'abside diviene semplicissima e priva della sua corona di cappelle. Le vetrate a colori restano solo nelle chiese di transizione; e le decorazioni colorate si rifugiano nelle sagrestie e nelle cappelle. La navata principale riceve una volta a botte, o un soffitto a cassoni con le capriate visibili.

La cupola appare in tutte le chiese un poco importanti; e le sue linee curve si sostituiscono alle diritte delle guglie gotiche. La cupola di Santa Maria del Fiore, voltata da Brunellesco, ha otto faccie e poggia su un tamburo altissimo.

La sagrestia talvolta ha tanta importanza, che forma quasi una costruzione a parte. Il tipo più perfetto è in quella di San Lorenzo, costruita da Brunellesco, colle imposte di bronzo e i bassorilievi della volta di Donatello, con le tombe di Giovanni de' Medici, di Cosimo e di Piero.

Quanto all'arredo, ricorderemo l'altare e le cantorie, che daranno luogo a tanto sviluppo di ornamenti plastici (cantorie di Donatello e di Luca della Robbia, nel Duomo di Firenze); i fonti battesimali, le pile dell'acqua santa, i pulpiti, interni ed esterni (pulpito esterno di Donatello, nel Duomo di Prato); gli amboni, fra cui quelli bronzei di San Lorenzo, opera di Donatello e di Bertoldo; i cibori, i tabernacoli (tabernacoli di Desiderio da Settignano in San Lorenzo), i lavabo, fra i quali notevole quello di A. Rossellino nella sagrestia di San Lorenzo.

L'architettura funeraria è strettamente collegata con la religiosa. Gli artisti italiani del Medioevo avevano creato il mausoleo isolato con la statua del defunto, e il sarcofago incastrato nel muro. L'uso continua nel Rinascimento;

Digitized by Google

ma gli architetti, per non turbare l'armonia lineare della chiesa, lo respingono vie più verso il muro; così che il mausoleo isolato scompare quasi del tutto. La cappella del Cardinale di Portogallo, a San Miniato, è uno splendido

Cappella dei Pazzi, a Firenze. (Brunellesco.) *N.*

esempio di architettura funeraria e di policromia. La tomba è di Antonio Rossellino. La tomba di Leonardo Bruni, in Santa Croce, è un capolavoro di Bernardo Rossellino: e serve di modello ad altre mille. Donatello, o la sua scuola, crea un tipo più semplice, di cui è esempio la tomba di Onofrio Strozzi († 1417) di Piero di Niccolò, in Santa Trinita a Firenze. La tomba della *diva Isotta*, a Rimini, è

Digitized by Google

sostenuta da elefanti che fanno da mensole. I *sepolcri in aria*, così chiamati dal Sansovino, continuano ad usarsi. Le innovazioni recate da Donatello furono numerose: nè qui potremmo enumerarle tutte. Ricordiamo solo, fra le sue leggiadre invenzioni, i putti seduti che reggono il cartello dell'epigrafe, come nella tomba di Giovanni de' Medici.

Fra le porte monumentali delle mura delle città, ricordiamo quella di San Pietro a Perugia, eretta nel 1473 da Agostino di Duccio e Polidoro di Stefano. Le fontane sono di tre specie: a muro (Fonte Gaja a Siena), a vera (Pozzo di Pienza, del 1462), a getto d' acqua (Fontana dei Pazzi di Donatello, oggi al Bargello). Rammentiamo anche il celebre *Putto col delfino* del Verrocchio, nel cortile di Palazzo Vecchio.

Consideriamo da ultimo i palazzi e le ville. I palazzi del Rinascimento sono quasi tutti ispirati al Palazzo Vecchio di Arnolfo. Le parti piene si sviluppano ampiamente, perchè l' occhio sia più colpito dai vani della parete. Contro questa scuola, a cui appartengono Brunellesco, Michelozzo, e Benedetto da Majano, sorge l'Alberti, che cerca di dar più luce alle facciate con rientramenti e pilastri, pur sempre con molta parsimonia, e con eleganza severa.

Il cortile all' incontro è elegantissimo, cinto di portici a colonne su cui si elevano spesso altre gallerie a colonnati, con i pennacchi ornati di busti o di rilievi. Le scale erano ampie e di dolce salita; con ricche candelabre scolpite negli spigoli del muro, come nel Palazzo Ducale d' Urbino.

Gli ospedali sono edifici svelti e ariosi. Il tipo più perfetto è quello degl' *Innocenti*, di Brunellesco. Altri edifici costruiti con cura particolare erano le biblioteche e le ville. Anche il giardino fu curato con amore; e diede origine ad un' arte che oggi pur troppo è perduta.

Gli artisti. — L' architettura nuova balza alla luce già perfetta dalla mente di un solo uomo. Filippo Brunelleschi (1377-1446) è il creatore dell' architettura del Rinascimento. Orefice e scultore, egli concorse nel 1401 alla decorazione delle porte del

Digitized by Google

Battistero, e scolpì un Crocefisso in legno che destò le meraviglie di un altro grande novatore, Donatello, secondo il noto episodio del Vasari. Più tardi, venduto un poderetto, andò con Donato a studiare gli edifici antichi di Roma. Lo studio fu lungo e proficuo. I suoi intenti erano due, secondo il Biografo: « l'uno era il tornare alla luce la buona architettura...; l'altro, di trovar modo se e' si potesse, a voltare la cupola di Santa Maria del Fiore. » Questa infatti fu, come il monumento di Giulio II per Michelangelo, l'impresa capitale e continua della sua nobile vita. Dal 1417, in cui egli, tornato a Firenze, cominciò a presentare studi e disegni, al 1420, in cui si cominciarono i lavori; dal 1436 in cui fu terminata la volta, al 1445 in cui si cominciò la lanterna, terminata poi nel 1461, egli dovette sostenere una lotta di astuzie e di audacie contro gli emuli e i fabbricieri timorosi o ignoranti. Ma se questa è la misura del suo ingegno tenace e possente, altre opere in cui egli non fu costretto a compiere concetti in parte attuati da altri, mostrano meglio la natura della sua riforma.

Il Brunellesco.
(Dalle *Vite* del Vasari.)

La sagrestia di San Lorenzo fu iniziata a spese di Giovanni de' Medici e continuata da Cosimo, il quale pensò bene di affidare a Filippo anche la ricostruzione della chiesa; in cui tornano in onore le colonne e gli archi tondi, con la speciale trabeazione di cui si è discorso, il soffitto a cassoni, e la prospettiva in lunghezza. Per i Medici egli costrusse presso Fiesole anche la Badia, severa e grandiosa, la cui facciata però è del XII secolo.

In Firenze, conviene ricordare di lui il secondo chiostro di Santa Croce; la chiesa di Santo Spirito, compiuta molti anni dopo la sua morte; la cappella dei Pazzi, leggera, graziosa, purissima; l'incompiuto tempio ottagonale degli Angeli, « bizzarrissima invenzione » (Vasari), ispirato dal mausoleo di Santa Costanza. Questi gli edifici religiosi. Vediamo ora l'opera di lui nell'architettura profana.

Il più importante edificio è l'Ospedale degli Innocenti, già ricordato, maraviglioso di eleganza semplice e armoniosa. Il palazzo Pitti, rimaneggiato in modo particolare dopo la morte dell'inventore, è modello di serietà maestosa e forte, con grandi masse e scarsi vani, secondo il concetto di Arnolfo.

Digitized by Google

Brunellesco fu anche ingegnere militare, e poeta di pregio: autore, fra le altre cose, di quel delizioso sonetto che incomincia: « Madonna se ne vien dalla fontana.... »

Michelozzo Michelozzi (1396-1472), allievo di Brunellesco, è più moderato e più facile di lui, meno robusto e, ad ogni modo, suo imitatore. La sua opera capitale è il palazzo dei Medici, ora Riccardi, ampliato nel 600. I massi del bugnato e l'altezza dei piani vanno digradando dal terreno al piano secondo. Le finestre sono divise da colonnette. Il cortile, con un atrio a colonne al pian terreno e una galleria aperta al secondo, ha servito di modello a quasi tutti i palazzi del Quattrocento. Michelozzo costruì pure il convento di San Marco, la cappella dei Medici all' Annunziata, le ville di Careggi e Cafaggiolo, e altri numerosi edifici belli di leggerezza e di eleganza.

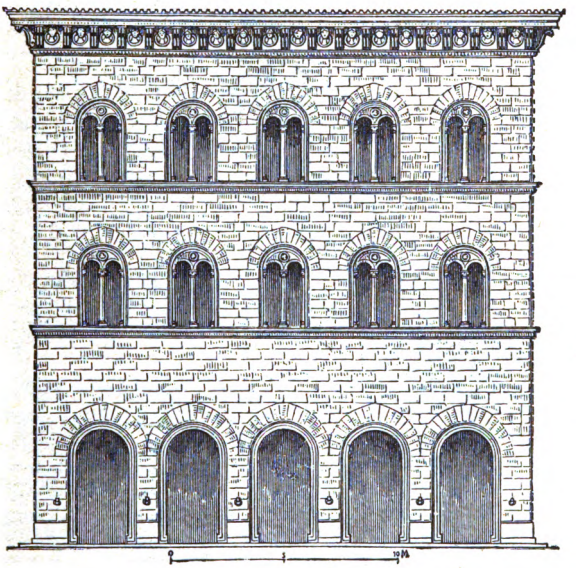
Leon Battista Alberti (1404-1472) nacque a Venezia e fu il vero tipo dell'artista universale, precursore di Leonardo da Vinci. Egli fu grande come umanista, letterato, poeta, pittore, scultore, autore di trattati scientifici, e sopra tutto come architetto. Di origine fiorentina, tornò a Firenze nel 1428 e divenne famigliare dei Medici, presso i quali si adoperò per la resurrezione della poesia volgare. Indole irrequieta e fantastica, innamorato dell'antichità, fu anch'egli novatore ardito e appassionato, e lasciò in molti luoghi orme profonde di sè, contendendo per originalità e ingegno con lo stesso Brunellesco. Egli diede alla facciata della chiesa di San Francesco a Rimini la forma di un arco di trionfo; altrove ritornò alla pianta a croce greca; e creò combinazioni nuove di cupole e di volte.

Sant'Andrea, a Mantova.
(L. B. Alberti.)

L'Alberti disegnava i suoi edifici e ne lasciava ad altri la costruzione. A Nicolò V egli fece disegni per la costruzione di San Pietro e del palazzo Vaticano. A Rimini, per Sigismondo Malatesta elevò la chiesa sopra ricordata, il Tempio Malatestiano *divæ Isottæ sacrum;* a Mantova mandò i disegni della chiesa di San Sebastiano (1459) e di Sant'Andrea (1470); a Firenze creò il suo capolavoro, il palazzo Rucellai, elegante e gaio, opposto a quello austero e grave di Brunellesco e anche di Miche-

Digitized by Google

lozzo. Framezzando le finestre con pilastri egli animò in nuovo modo la facciata. A Firenze egli creò anche la facciata di Santa Maria Novella, eseguita da Giovanni Bertino, e la tribuna della chiesa dell'Annunziata, con una cupola poggiata su otto nicchie semicircolari. Morì a Roma, poco tempo dopo aver accolto presso di sè Luca Pacioli, l'autore del *De divina proportione.*



Palazzo Spannocchi. (Siena.) *N.*

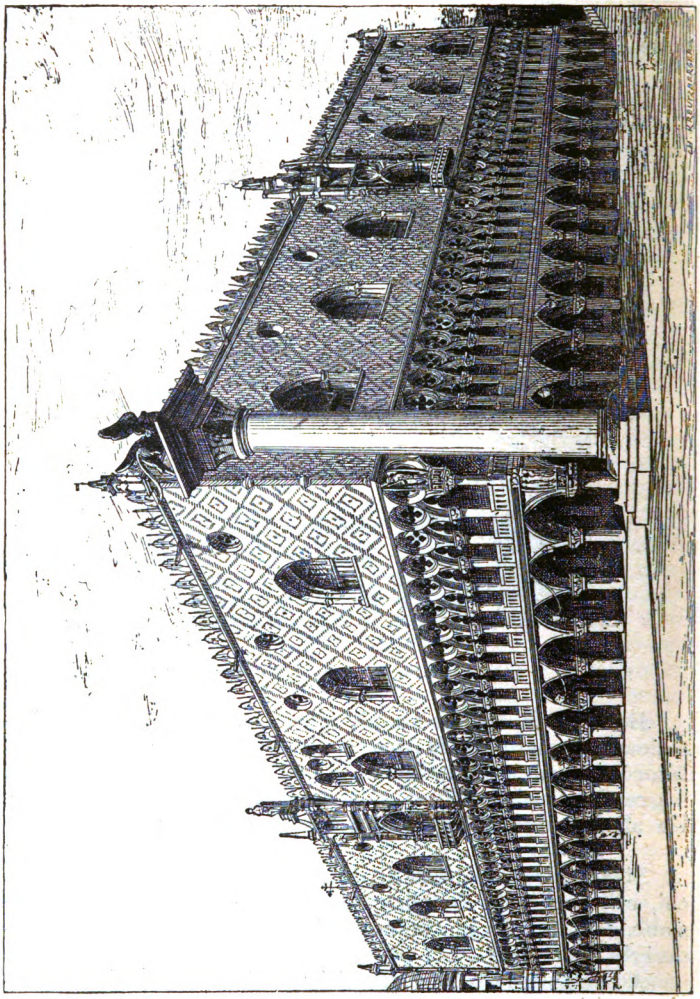
Bernardo Rossellino sta all'Alberti, come Michelozzo a Brunellesco. Bernardo di Matteo Gamberelli, fiorentino (1409-1464), lavorò a Roma sotto la direzione dell'Alberti, ed eresse a Siena il grandioso palazzo Piccolomini, commessogli da papa Pio II. Un altro palazzo Piccolomini a Pienza è pure di Rossellino.

Siena, oltre il palazzo di Rossellino, ha il palazzo Spannocchi, e il Casino dei Nobili, gotico di forme, moderno di ispirazione. L'architetto più notevole di questo periodo è Antonio Federighi, morto nel 1490.

Ad Arezzo, lo stile di transizione trionfa nel Palazzo della Fraternità o Misericordia; a Perugia, Agostino di Duccio costruisce ed orna l'oratorio di San Bernardino (1461), e, con Polidoro di Stefano, la porta di San Pietro.

Digitized by Google

Luciano di Laurana o di Vrana, dalmata, fu l'architetto del Palazzo Ducale d'Urbino, ed ebbe a collaboratore lo stesso Duca.



Luciano è veramente l'anello tra lo stile di Brunellesco e quello di Bramante. La sua importanza quindi è grandissima nella storia

Digitized by Google

dell'arte. Il palazzo è di mattoni; ma vi è usato anche il travertino. La facciata occidentale offre tre logge fiancheggiate da due torri sveltissime. Il cortile è sommo di eleganza. Le proporzioni dell'edificio e delle sue parti sono così nobili e squisite, che Bramante, per questo lato, non potè molto di più. A Luciano si deve anche il Palazzo Ducale di Gubbio.

L'architettura dei Veneziani è più ricca, ma meno pura di quella dei Fiorentini. Gli elementi orientali, gotici, classici, si mescolano con indicibile ricchezza di pietre, di marmi policromi e di tinte; ma *la divina simmetria* è assente. Gli architetti erano veneti e lombardi. Il solo Michelozzo fu a Venezia nel 1433.

Gli architetti formavano qui vere dinastie. Ricordiamo quelle dei Bon, dei Ricci o Rizzo, dei Lombardi, dei Bregno. Bartolomeo e Pantaleone Bon cominciarono nel 1404 la facciata del Palazzo Ducale, terminata nel 1463.

Fra i palazzi, ove domina lo stile pittorico, è da ricordarsi la splendida *Ca' d' Oro,* ove si mescono tutti gli stili, dal moresco al gotico, e a certi elementi del fiorentino.

In Lombardia persiste lo stile gotico pittorico, con la profusione di decorazioni in terra cotta ottenute con lo stampo; ben diverso dal purismo toscano, ma pure bello e vivo. A Milano, il principale apostolo del Rinascimento fu un fiorentino: Antonio di Pietro Averulino od Averlino detto Filarete, nato a Firenze verso il 1469, autore di un famoso *Trattato di Architettura.* Come scultore, egli aveva fuse a Roma le porte di bronzo di San Pietro. A Milano, dopo aver lavorato con poca fortuna al Duomo e al Castello, riuscì ad elevare l'Ospedale Maggiore. Ma Guiniforte Solari, che continuò i lavori dopo la sua partenza, ritornò all'arco acuto.

Più notevole influsso esercitò la venuta di Michelozzo, che rimaneggiò il palazzo dei Medici, e introdusse in Lombardia l'uso della chiesa circolare a cupola.

§ 3. — LA SCULTURA.

Lo scultore del Quattrocento è, nei limiti della sua arte, universale; cioè, non si cura solamente di quella che oggi si chiama la grande arte, delle statue e delle ampie decorazioni in rilievo, ma di tutte le più umili parti della plastica, della decorazione delle armi, dei mobili, dei gioielli. Noi vediamo in quel tempo una mirabile varietà; dalla

Digitized by Google

grande statua equestre del Gattamelata alle porte del Battistero, dai busti ai bassorilievi, dalle medaglie alle incisioni.

N.
Donatello. — San Giorgio. (Firenze.)

Lo stile degli scultori quattrocentisti risulta dalla fusione degli influssi gotici con quelli classici. Accade qui quello che è accaduto nell'architettura; e, secondo che nei vari artisti prevale il primo o il secondo influsso, noi distinguiamo la scuola dei novatori da quella dei seguaci del così detto stile di transizione. A capo della prima sta Donatello; a capo della seconda, il Ghiberti. Jacopo della Quercia, primo per tempo, è un grande ingegno solitario, con caratteri affatto particolari.

La scultura del Quattrocento è toscana e fiorentina, come già nel periodo precedente. Studiando gli scultori fiorentini, noi studiamo la plastica di tutta l' Italia. Così che noi vediamo prevalere nelle figure il tipo magro e vivace che è proprio della razza fiorentina, con forme slanciate, con fronti che nelle donne sono alte e convesse, con colli lunghi e agili. L' interpretazione del nudo offre ancora molte difficoltà che solo i più insigni sanno, e non sempre, superare. Anche gli scorci spesso lasciano a desiderare. Ma vi è una figura speciale, in cui i quattrocentisti hanno conosciuta la perfezione, cioè il putto, atteggiato in mille

Digitized by Google

modi diversi, di danza, di riso, di musica, di quiete, di gravità, di mestizia.

Nel ritratto la scultura precede la pittura; e questo viene dall' uso di modellare in gesso o in cera le maschere dei defunti. Il ritratto conserva, per via di questa origine, un particolare sapore di realismo fiero ed espressivo.

Si adoperò il marmo, il bronzo, la terra cotta semplice o invetriata, il legno, lo stucco, la cera e talvolta l'avorio. Si lavorò nel rilievo intero, nell' alto rilievo, nel mezzo e basso rilievo, nelle medaglie, e nello stiacciato, un rilievo assai vicino all'incisione, di cui fu inventore Donatello. La policromia dominava: e non solo nelle terre cotte smaltate di Luca della Robbia, ma anche nelle opere in marmo ed in legno. La plastica superò in questo l'architettura.

Lo scultore da prima faceva uno schizzo a matita o a penna, poi un bozzetto in cera o in creta, e da ultimo la forma definitiva in creta, da cui si estraeva l' opera in marmo o in bronzo. Il bronzo era preferito nelle opere monumentali; il marmo nei busti, nelle statue sole, e nelle decorazioni.

Quanto ai caratteri particolari, essi saranno chiariti dallo studio dello stile nei singoli artisti.

Gli artisti. — Cominciamo dal più antico, da Jacopo della Quercia, senese (1371-1438). Come abbiamo detto, i caratteri della sua arte sono così singolari, benchè misti anche in lui di gotico e di classico, che egli sfugge a qualsiasi classificazione. Nel 1401 concorse per la porta del Battistero fiorentino; e nel 1413 scolpì a Lucca il mausoleo di Ilaria del Carretto, opera di nobiltà grave e severa. Già dal 1409 i Senesi lo avevano incaricato di scolpire la celebre Fonte Gaja di Piazza del Campo. L' opera fu terminata nel 1419 e gli valse il titolo di Jacopo della Fonte. Nel 1416 eseguì in San Frediano a Lucca le lastre tombali di Federico Trenta e della moglie. Lavorò al Fonte battesimale di Siena; e da ultimo, nel 1425, ebbe affidata dal cardinale Correr la decorazione delle porte di San Petronio a Bologna: il suo capolavoro e anche l'opera più significativa di lui. Qui noi possiamo studiare facilmente il suo ingegno fiero e sintetico, volto più all' astrazione che alla cura del particolare, dovizioso nei nudi robusti e forti, nelle espressioni vigorose ottenute con grande semplicità, nei panneggiamenti ampii. Jacopo trascende il suo secolo per la estrema profondità della sua arte, ed è il maestro ideale di Michelangelo.

Digitized by Google

I precursori di Donatello sono tre: Piero di Giovanni Tedesco, che lavorò a Firenze dal 1386 al 1399; Nicolò di Piero

Jacopo della Quercia. — Creazione d'Eva.
(Bologna, Porta Maggiore di San Petronio.)

Lamberti d'Arezzo, che lavorò anch'egli per Santa Maria del Fiore, e Nanni di Banco (m. 1420), autore del San Filippo e di

Digitized by Google

altre statue a Orsanmichele, del San Luca nella tribuna di San Zanobi nel Duomo, e di un bassorilievo posto sotto la porta della mandorla, nello stesso Duomo: opere già piene di bellezza giovanile e vivace, annunziatrici del Rinascimento. I primi due amarono pure l'antico e praticarono largamente il nudo. Donatello aggiunge la forza patetica del suo ingegno a quello che in loro non era altro che formalismo esteriore; e crea la più grande scultura del Quattrocento.

Donatello. (Dalle *Vite* del Vasari.)

B.
Donatello. — David (bronzo). (Firenze.)

Donato di Nicolò di Betto Bardi, detto Donatello, nacque a Firenze nel 1386 e vi morì nel 1468. Non fu altro che scultore; ma di questa sola arte egli moltiplicò l'intima virtù con un'opera varia ed assidua. Giovane, andò a Roma con il Brunellesco a studiarvi l'antico, a cercare la statua. Ritornato, scolpì per una cappella di Santa Croce un altoriliero, *L'Annunciazione*. Dal 1406 al 1424 lavorò specialmente ad Orsanmichele e al Duomo. Per questo scolpì il *San Giovanni seduto* e il *Giosuè;* e alcune statue di profeti in cui il realismo è senza scrupolo, pieno di vigore, di espressione, di vita. Per Orsanmichele, fece il *San Pietro,* il *San Marco,* e il *San Giorgio,* il suo capolavoro, una delle più belle e nobili cose che l'intelletto umano abbia create su la terra. A questo stesso periodo appartiene pure il mirabile busto in terra

Digitized by Google

cotta colorita di Nicolò da Uzzano (Museo Nazionale di Firenze).

Da Firenze la sua attività si estese al resto d'Italia. A Siena lavorò anch'egli al Fonte battesimale, e scolpì un San Giovanni Battista, opera di realismo aspro e pieno di vita. A Roma, per la chiesa di Aracœli, eseguì la lapide tombale di Giovanni Crivelli. A Prato decorò di bassorilievi di putti danzanti il pergamo esterno della cattedrale, e, a Firenze, la celebre cantoria. Ornò la sagrestia di San Lorenzo con due porte di bronzo che mostrano profeti a due a due in atto veemente di disputa. Dal 1444 al 1468 lavorò a Padova, a Venezia, a Modena, a Siena, a Firenze. A Padova fuse la statua equestre del Gattamelata, mirabile di fierezza eroica e solenne, e i bassorilievi di Sant'Antonio, meravigliosi di composizione e di forma. Per lui, la Rinascenza entrò trionfale in Padova ed ebbe una scuola di adepti ferventi. Tornato a Firenze, ornò di bassorilievi le due cattedre, o amboni, di San Lorenzo, che poi il suo allievo Bertoldo terminò dopo la morte del maestro.

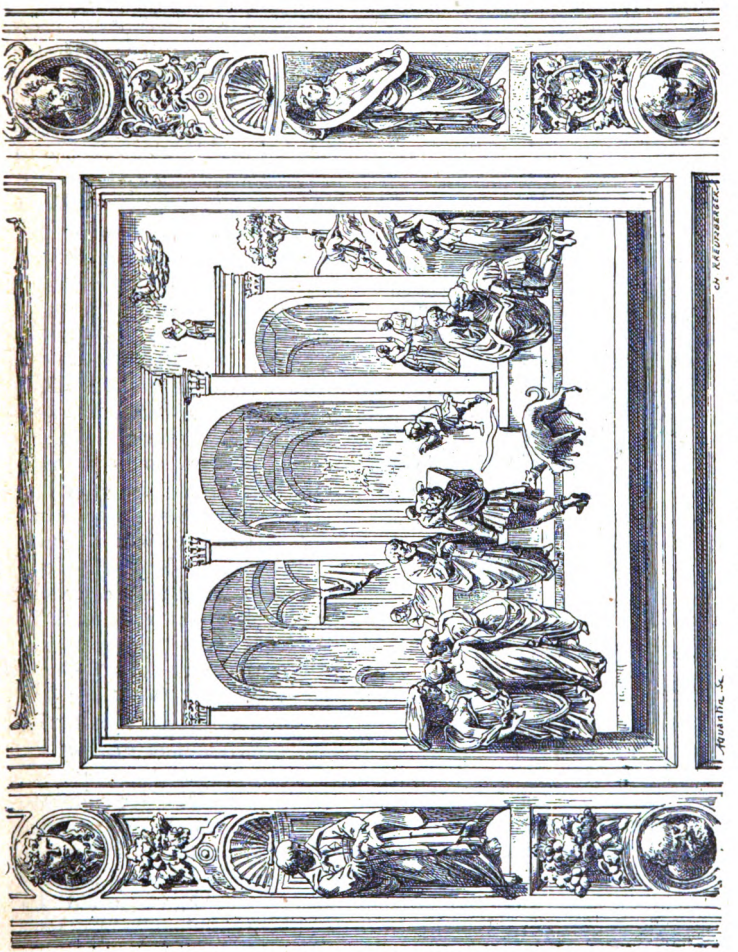
Lorenzo Ghiberti.
(Dalle *Vite* del Vasari.)

In tutte le sue opere, Donatello cerca sopra tutto il carattere, e solleva il brutto e il laido con la virtù dell'espressione. Egli non cerca volontariamente il bello; ma quando lo incontra, lo esprime con insuperabile amore. Egli amò tutte le cose che potevano dar materia al suo scalpello: e volle essere vario, possente e multiforme come la vita. E di questa ebbe le violenze, le disuguaglianze e le imperfezioni. Ma le sue creature non ebbero un minor suggello di eternità. La sua foga grandiosa creava capolavori; e con la forza del suo *pathos* egli infuse bellezza eroica nel San Giorgio, ironia bonaria nel profeta che figura il Poggio, laidezza cinica nello *Zuccone,* un altro dei profeti. Comunicò il ritmo ai suoi putti, e la dolcezza mistica alla sua Annunciata. Ed espresse, come nessuno prima di lui, la bellezza o la verità del corpo umano ignudo.

Lorenzo Ghiberti, il rappresentante dello stile di transizione, ha per sua principale virtù la grazia, come Donato la varietà e

Digitized by Google

la forza. Nato in Firenze nel 1378 egli vi morì nel 1455, e dedicò alla patria la parte più ampia e più bella della sua operosità. Lasciò egli stesso, nei suoi Commentarii, ricordi di parte



B.

Ghiberti. — Pannello della porta orientale del Battistero. (Firenze.)

della sua vita e delle opere sue. Nel 1401 concorse per la nuova porta di bronzo del Battistero, e vinse, contro Brunellesco, contro il Della Quercia, contro Nicolò d'Arezzo. La porta fu terminata nel 1424. Le due ante contengono ventotto bassorilievi

Digitized by Google

con scene del Nuovo Testamento, chiuse in cornici arricchite di foglie d'edera e di una testina di profeta o di sibilla. In questa prima porta, l'influsso di Andrea Pisano è ancor vivo, benchè il Ghiberti sia più vario e più elegante del predecessore. Nella seconda, commessagli nel 1425 e terminata nel 1452, egli potè mostrar chiaramente la novità del suo ingegno e della sua ispirazione. Questa è divisa in dieci quadri con scene dell'Antico Testamento. Qui l'imitazione del naturale è più profonda e più viva; le forme si fanno più agili e pure; la composizione più armoniosa. Il tutto è pieno di grazia indicibile, veramente opposta alla irruenza violenta di Donato. La prospettiva degrada le figure verso il fondo, e quivi stabilisce begli edifici di sapore classico e paesaggi pieni di verità e di venustà. Dalla ricerca equilibrata del carattere, il Ghiberti passò qui a quella della beltà. Ma non per nulla le statue antiche erano nel frattempo venute alla luce. La cornice delle due porte, come pure quella fatta per la porta di Andrea, è una meraviglia di decorazione verista, con pampini e uccelli nell'architrave, con rami di fico, di pino, di quercia nei montanti. Oltre queste porte, il Ghiberti eseguì tre statue per Orsanmichele (1403-1424); due bassorilievi in bronzo per il Fonte battesimale di Siena (1424-1427); e i bassorilievi dell'arca di San Zanobi, nel Duomo di Firenze.

Luca della Robbia.
(Dalle *Vite* del Vasari.)

Accanto ai tre grandi finora studiati, merita di esser collocato Luca della Robbia, lo scultore eccellente e il grande propagatore dell'industria delle terre cotte smaltate. Nacque in Firenze e visse dal 1399 al 1482. La sua prima opera è la decorazione della famosa Cantoria del Duomo, emula di quella di Donatello. La grazia delle figure spartite in dieci rilievi è indicibile. Gli adolescenti, maschi e femmine, danzano, suonano, cantano con atti vivaci e naturali. Nello stesso tempo (1431-1440) Luca scolpiva per il Campanile cinque rilievi destinati a compiere il ciclo delle Scienze e delle Arti; dove Platone ed Aristotile che discutono, ricordano le figure analoghe di Donatello in San Lorenzo. An-

Digitized by Google

che più notevole è la tomba di Benozzo Federighi, in San Francesco di Paola, con figure maestose e agili. La fusione della porta della sagrestia nord del Duomo, non è fra le sue opere migliori.

Luca della Robbia. — Cantori. (Firenze.)

Ma la prodigiosa facilità e pieghevolezza del suo ingegno doveva mostrarsi nelle terre cotte colorate che egli e la sua scuola diffusero innumerevoli per l'Italia. Nondimeno, che nobiltà e che

Digitized by Google

grazia, anche in opere destinate all'industria! Fra le più notevoli, aventi valore di opere a sè, ricordiamo la *Resurrezione di Cristo* (1443) nel timpano della porta della sagrestia del Duomo, e i medaglioni della cappella dei Pazzi. I pezzi modellati da Luca e da suo nipote Andrea, sono almeno 481. Notevoli sono sopra tutto i tondi incorniciati da ghirlande di fiori e di frutti, di eleganza squisita.

Luca appartiene, come il Ghiberti, alla scuola di transizione. Egli fu anche più riserbato e più mistico, pieno di rispetto per la tradizione sacra e per il dogma, artista essenzialmente e veramente religioso, grave e austero di concetto, elegante e grazioso di forme. Le figure sono raccolte e piene di fervore. Qui vive e regna la più schietta e ingenua semplicità. Dell'antico, Luca non ha che il ritmo generale; e la sua bellezza è così lontana dall'impeto di Donato, come da certe sottigliezze minute del Ghiberti.

Veniamo ora agli artisti secondari. « Dopo Donatello — scrive il Vasari — Antonio Rossellino aggiunse all'arte della scultura una certa pulitezza e finezza. » Questo fu il maggior pregio di lui, e di suo fratello Bernardo. Questi scolpì il suo capolavoro col Mausoleo di Leonardo Bruni, in Santa Croce. A lui pure si deve il monumento della *Beata Villana* in Santa Maria Novella. Antonio (1427-1479) creò il Mausoleo del Cardinale di Portogallo, il suo capolavoro; il celebre bassorilievo dell'*Annunciazione ai Pastori* nella chiesa di Monte Oliveto a Napoli; e il San Sebastiano nella Collegiale di Empoli (1457), uno de' più bei nudi del Quattrocento. Notissimi sono i suoi medaglioni con la Madonna e il Bambino, recanti nel fondo l'Adorazione dei Pastori. Le opere di Antonio sono delicatissime di espressione, e di modellatura soffice e soave.

Desiderio da Settignano (1428-1464) fu discepolo di Donatello. Il suo capolavoro è la tomba di Carlo Marsuppini, in Santa Croce. Ricordiamo anche un tabernacolo con la *Madonna e il Bambino*, a Firenze, e il busto di Marietta Strozzi (Berlino). Desiderio possiede una grazia ingenua ed elegante, e una spontaneità viva e irregolare derivatagli da Donatello, di cui fu lo scolaro più notevole.

Mino da Fiesole (1431-1484) alternò la sua operosità fra la Toscana e Roma. Enumerare tutte le sue opere più interessanti, sarebbe lungo. Artefice laborioso ed assiduo, preferì quel genere di lavoro che non richiede grandi spese e gran tempo; e scolpì in generale sarcofaghi, pulpiti, tabernacoli, medaglioni. Nei tabernacoli, con gli angioli purissimi inginocchiati davanti alla Vergine o recanti candelabri, egli eccelle. Ma conobbe solo scar-

Digitized by Google

samente la grazia del Bambino; laddove le Vergini sono soavissime. Lavorò il marmo con delicatezza estrema e potè così dare alle sue Madonne un'aria di misticismo beato e tranquillo. Ma la tecnica spesso è scorretta, e le attitudini non sono sempre pure, anzi spesso incerte e un poco rigide. Fra i suoi busti ricordiamo quello di Nicolò Strozzi (Berlino); e quello, più pregevole, di Diotisalvi di Nerone, del 1464.

Il più notevole degli scultori romani del Quattrocento è Paolo Romano; il quale si ispirò più che ogni altro agli esemplari antichi. Ma fu compassato, rigido e freddo, e non seppe animare le sue sculture. Le sue opere più importanti sono le due sculture di San Paolo e San Pietro, nella sagrestia di San Pietro.

A Venezia, dove lo stile medievale combattè più a lungo creando in principio del secolo i bassorilievi dei capitelli storiati del Palazzo Ducale, lo stile di transizione è rappresentato dai due fratelli Buon, che eseguirono la Porta della Carta; e da Antonio Riccio, veronese, che collocò nelle nicchie di fronte alla Scala dei Giganti due statue nude di Adamo e di Eva, precorrendo i Fiorentini nello studio del nudo femminile.

§ 4 — LA PITTURA.

La pittura entra più tardi della scultura nella via delle novità. Anche qui noi assistiamo alla contesa pacifica di due tendenze diverse: la stilistica e la realista. Di imitazione dell'antico, non è quasi mai il caso di parlare, almeno in questo periodo. E, anche dopo, quando la storia e la mitologia invasero il campo della pittura, mancarono sempre i grandi esemplari della sorella antica.

Comunque, sia negli stilisti, come Masaccio, sia nei realisti, come Andrea del Castagno, noi vediamo che la figura umana è il vero e solo soggetto della pittura. Il paesaggio, la pittura d'animali e di fiori, la natura morta, come generi a sè, sono lontani ancora. Ma intorno alle figure umane cominciano a svolgersi bei paesaggi e ghirlande di fiori e di frutti. L'architettura offre una serie varia e ricchissima di sfondi, e crea, ad esempio, quella famosa *Prospettiva ideale* di Piero della Francesca che si conserva ad Urbino. I colori tendono a divenire vie più rari e ricchi; ma i fondi dorati, contrari alla verità, scompaiono quasi. Alcuni alle dorature degli ornati aggiungono anche decorazioni

Digitized by Google

rilevate di stucco. Si preferiscono i colori vivi e lucenti. Le cornici gotiche a vertici e a pinnacoli scompaiono. All' incontro acquista grande sviluppo la predella che sta sotto ai dipinti; i quali talvolta sono coronati da una lunetta.

Fra le scoperte della pittura del Quattrocento, la più importante è la prospettiva, che inoltre rese possibile la pittura di paese e fece progredire la scienza delle belle ordinanze. Il nudo trova interpreti degni, solo quando si tratti di veri e propri studi di anatomia; del resto, è imperfetto. Si usò l' affresco, la pittura a tempera, il graffito; e, più tardi, la pittura ad olio, importata dalle Fiandre, come pare, da Antonello da Messina. La questione è dibattuta; ma noi non ce ne dobbiamo occupare.

Gli artisti. — La scultura del Quattrocento è fiorentina: la pittura all' incontro è italiana. Il moto di rinnovamento, è bene riconoscerlo, parte da un fiorentino, da Masaccio.

Masaccio.
(Dalle *Vite* del Vasari.)

Masolino da Panicale (1383-1440), il suo maestro, trasse poi profitto egli stesso dalle innovazioni del discepolo. Egli mostra nelle sue opere, fra cui notevolissimi gli affreschi di Castiglione d'Olona e quelli della cappella Brancacci a Firenze, uno studio del vero che è ignoto ai giotteschi suoi antecessori, una grande animazione del carattere, e una maggiore virtù tecnica. I pregi del maestro furono poi condotti alla perfezione dallo scolaro.

Tommaso di Ser Giovanni Guidi da Castel San Giovanni (1401-1428) scomparve dopo una vita breve e gloriosa, nel fiore della sua possente giovinezza. Fu detto Masaccio per il suo fare astratto e trascurato. Quasi presago della sua caducità, egli troppo pensava all'arte per curarsi delle piccole cose. Egli tornò veramente e consciamente allo studio del naturale; e alla natura da lui interpretata diede una nobiltà di stile così pura, che, sino alla fine del secolo, nessuno si elevò più alto di lui. Nella prospettiva fu « artifizioso e mira-

Digitized by Google

bile » (Vasari); usò bene gli scorci, i nudi, e i panneggiamenti. La sua opera capitale è la decorazione della cappella Brancacci; nella quale gli appartengono questi sei affreschi: « Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso; Gesù comanda a San Pietro il miracolo dello statere e del pesce; San Pietro e San Giovanni risanano gl'infermi con l'ombra; San Pietro fa l'elemosina ai poveri; San Pietro che battezza; parte della storia della Resurrezione del nipote dell'imperatore. » I dipinti anteriori, la tentazione d'Adamo e d'Eva, la predicazione di San Pietro, la guarigione del paralitico, e la resurrezione del Tabita, sono di Masolino. Gli altri furono aggiunti mezzo secolo dopo da Filippino Lippi.

N.

Masaccio. — La leggenda del danaro. (Santa Maria del Carmine, Firenze.)

Nella cappella Brancacci, Masaccio riprende il grande stile, il far grande di Giotto e dei Senesi, confortandolo con tutti quei progressi tecnici che gli suggeriscono un maggiore studio del vero e le conquiste fatte già dalla scultura. Per tutto il resto del secolo, le sue pitture furono studiate da tutti i giovani che si davano all'arte, e prepararono le meraviglie dell'età dell'oro.

Di lui si conservano anche due quadretti nel Museo di Napoli; e una *Trinità* in Santa Maria Novella: assai guasta.

Digitized by Google

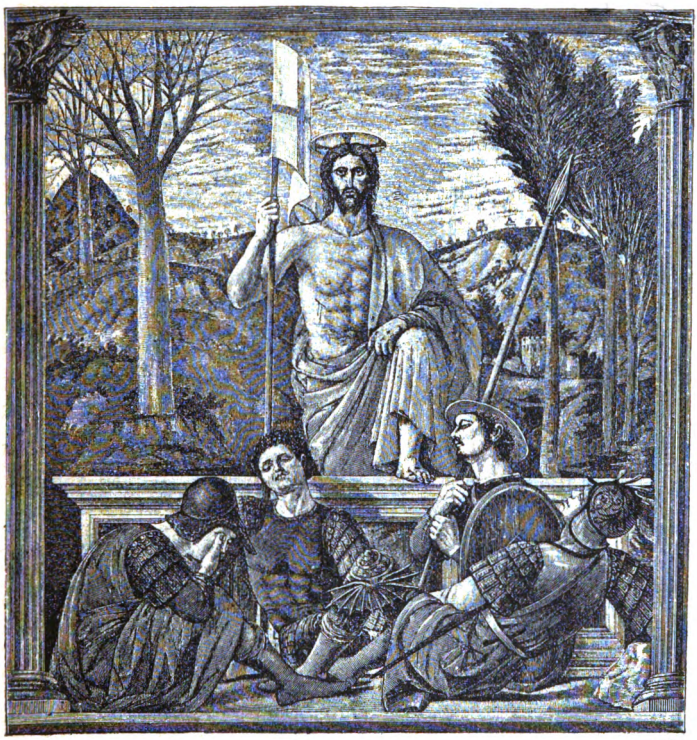
Paolo Uccello (1397-1475) fu, quasi più che pittore, prospettico. In questo è la sua grande importanza per la storia dell'arte: chè del resto egli non abbonda di buon gusto e di fantasia. Il suo disegno è esatto, ma duro; il colore, caso raro nel suo tempo, è sobrio e talora monocromo: come nei celebri affreschi del chiostro di Santa Maria Novella. Questi, e le quattro battaglie che di lui si conservano, mostrano il trionfo del realismo privo di beltà. Così si dedicò a riprodurre anche animali, e ne ebbe il soprannome di Uccello. L'altro accanito realista del medesimo tempo, fu Andrea del Castagno (1390-1457), pittore dallo stile duro e fiero, più disegnatore che colorista. Il suo capolavoro è il *Cenacolo* del convento di Sant'Apollonia a Firenze. Nella *Crocifissione* di Santa Maria Novella a Firenze, egli figurò la Madonna con aspetto di vecchia, come Donatello e il Mantegna. Il celebre ritratto del condottiero Pippo Spano, mostra con straordinaria verità la forza e il coraggio sicuro dell'originale. Alla stessa scuola appartiene Domenico Veneziano († 1461), il maestro di Pier della Francesca. Altri artisti secondari sono Giuliano Pesello, maestro di Francesco Pesellino; del quale ultimo è notevole l'*Adorazione dei Magi* agli Uffizi.

Il discepolo di Domenico Veneziano, Piero della Francesca di Borgo San Sepolcro (1420-1492), è uno dei più insigni pittori del Quattrocento. A Firenze egli subì anche l'influsso di Paolo Uccello; ma ne temperò il realismo, serbandone i preziosi insegnamenti della prospettiva della quale anch'egli fu tenerissimo, tanto da scriverne un trattato *De quinque corporibus*. Con Domenico dipinse gli affreschi, oggi perduti, dell'Ospedale di Santa Maria Nuova. A San Francesco di Rimini si conserva un ritratto di Sigismondo Malatesta inginocchiato davanti a San Francesco (1451). Per il Palazzo dei Conservatori a Borgo San Sepolcro dipinse una famosa *Resurrezione di Cristo*. Ma la sua opera capitale sono le dodici storie degli affreschi di San Francesco in Arezzo. In tutte queste opere egli si palesa osservatore perfetto, disegnatore possente, colorista chiaro e luminoso. Ma il suo realismo, benchè temperato da una grande nobiltà, impedisce la ricerca della bellezza e di quel fare ideale così caro a Masaccio. Piero fu grande anche come ritrattista; e basterà ricordare i mirabili ritratti di Federigo d'Urbino e di sua moglie Battista Sforza, agli Uffizi. Importante per la straordinaria scienza del chiaroscuro è la *Sacra Conversazione* della Pinacoteca di Brera a Milano.

I realisti dell'Italia superiore si accingono agli stessi intenti dei fiorentini, ma con mezzi puramente empirici, senza coltivar troppo l'anatomia e la prospettiva, interpretando il naturale di-

Digitized by Google

rettamente e cercando di fissarlo con la virtù dell'ispirazione su la tela. Quando le due tendenze si integreranno, l'arte sarà perfetta. Il capo di quella scuola settentrionale è il veronese Vittor Pisano, detto il Pisanello, celebre come scultore di medaglie (1380-1451). Le sue opere mostrano influssi gotici e classici,



N.

Piero della Francesca. — La Resurrezione. (Borgo San Sepolcro.)

fusi insieme da indagini proprie e dallo studio amoroso della natura. Il suo naturalismo è delicato e non esclude la ricerca dello stile. Delle molte sue opere a fresco, restano solo quelle che egli eseguì a Verona. Qui, come nei quadri da cavalletto (l'*Adorazione dei Magi* al Museo di Berlino, *Sant'Antonio* e *San Giorgio* a Londra, due *Madonne* nel Museo di Verona), il realismo si manifesta sopra tutto nelle foggie contemporanee date ai personaggi antichi. I suoi numerosi disegni fanno testimonio della

Digitized by Google

sua grande valentia tecnica e della sua facoltà di afferrare le pose più varie degli individui e degli animali.

A Milano, ricordiamo Michelino e Leonardo da Besozzo, il ritrattista Zanetto Bugatto, Cristoforo Moretti, ec.

Ai novatori fiorentini, veronesi e milanesi, si oppone la scuola padovana che, sotto l'influsso delle idee del Petrarca, morto nel 1374, prende a fondamento lo studio dell'antichità, e prepara la grande pittura storica del Mantegna. Francesco Squarcione (1394-1474) fu detto il padre dei pittori, perchè ebbe centotrentasette allievi. Studiosissimo dell'antico, aveva raccolto un bel museo e una collezione di gessi. Ma, come quasi tutti i suoi allievi, colse dell'antico l'esterno e ne ignorò l'intima virtù. Il veneziano Jacopo Bellini (1400-1464), suocero del Mantegna, esercitò in Padova un simile influsso. Fu da prima scolaro di Gentile da Fabriano, e lo seguì a Firenze, dove si giovò di Paolo e di altri novatori. Andato a Padova, si diede egli pure allo studio dell'antichità. Come il Pisanello, anch'egli si svela sopra tutto da' suoi disegni, pieni di atteggiamenti e di gesti e di contrasti vivaci.

Gentile da Fabriano.
(Dalle *Vite* del Vasari.)

Fra l'inerzia dei giotteschi e l'ardire dei novatori, in opposizione agli artisti finora studiati, stanno i rappresentanti dello stile di transizione, cioè gli spiritualisti, che preferiscono l'espressione dei sentimenti a quella del carattere. Essi conservano così un tesoro d'espressioni e di affetti, che per il Perugino scenderanno poi fino a Raffaello. Il loro valore è grande. Sono Gentile da Fabriano, il Beato Angelico, e Fra Filippo Lippi.

La scuola umbra primitiva, a cui appartengono Allegretto Nuzi di Fabriano, Ottaviano Nelli di Gubbio, Lorenzo e Jacopo da San Severino, Benedetto Bonfigli e Fiorenzo di Lorenzo da Perugia, ha in Gentile da Fabriano (1370-1450 circa) il suo maggiore artista, e forse il più celebre pittore della prima metà del Quattrocento. La scuola a cui egli appartiene era vivace, amante

Digitized by Google

della narrazione e dell'aneddoto, della ricchezza dei costumi e dello splendor dei colori. Nella maturità, Gentile lavorò a Brescia per Pandolfo Malatesta, e a Venezia (1421) per il Palazzo dei

N.

Gentile da Fabriano. — Adorazione dei Magi. (Frammento.) (Accademia di Firenze.)

Dogi. Dal 1421 al 1425 stette a Firenze, dove subì poco l'influsso del nuovo stile. Per Palla Strozzi dipinse nel 1423 il suo capolavoro, l'*Adorazione dei Magi*, ora all'Accademia di Belle Arti di Firenze, nel quale si nota la tendenza miniaturistica del suo colorito vivace ed abbagliante con tinte spesso convenzionali ed irreali. Ad Orvieto (1425) dipinse una *Madonna in Gloria:* e a

Digitized by Google

Il Beato Angelico.
(Dalle *Vite* del Vasari.)

Roma, per incarico di Martino V, ornò di pitture, oggi perdute, la Basilica Lateranense.

Frate Giovanni da Fiesole, detto il Beato Angelico (1387-1455), è fra gli artisti di transizione il più caratteristico. In lui veramente il misticismo stravince su la realtà. Egli fu, anche più di Gentile, noncurante delle conquiste scientifiche dei contemporanei; e nessuno più di lui sdegnò la cura della anatomia e della prospettiva. A vent'anni entrò nell'ordire domenicano; e così segregato dal mondo potè

N. L'Angelico. — Il tradimento di Giuda. (San Marco, Firenze.)

svolgersi in sè e per sè, senza subire grandi influssi da fuori. Certo egli fu prima miniatore; e il suo colorito, simile assai a

Digitized by Google

quello di Gentile, lo dimostra. Ma la sua valentia è tutta nel contenuto, nell'espressione dei sentimenti angelici, e nella indicibile nobiltà delle sue figure. In questo, egli ha veramente del prodigioso.

Dal 1409 al 1418 lavorò a Cortona, dove dipinse molte cose ben conservate. Durante la sua dimora a Firenze (1436-1445) decorò il suo convento di San Marco con una ricca serie di affreschi figuranti scene della vita della Vergine e di Gesù. Nello stesso tempo lavorava ad altre opere, tra cui la *Madonna circondata dagli Angeli* e l'*Incoronazione della Vergine* (Uffizi); e il *Giudizio Universale* e la *Deposizione dalla Croce* (Accademia di Belle Arti) Il periodo romano (1445-1455) ha caratteri speciali e, in certi lati, diversi. Uscito dal suo chiostro, egli sentì un poco l'influsso dei novatori. Decorò la cappella del Sacramento; e, per incarico di Nicolò V, l'oratorio privato del Pontefice, in cui la freschezza deliziosa delle sue opere fiorentine si accoppia con una maggior scienza della composizione e del colore, e con l'introduzione di particolari decorativi schiettamente classici.

Filippo Lippi. (Dalle *Vite* del Vasari.)

Fra Filippo Lippi, il bizzarrissimo uomo di cui tanti aneddoti curiosi e talora immorali narra il Vasari, il monaco rapitore della bella suora Lucrezia Buti, visse dal 1400 al 1469. Nato in Firenze, si formò davanti agli affreschi di Masaccio. A Prato (1456-1464) condusse il suo capolavoro, gli affreschi dell'abside del Duomo, dove sono illustrati i fatti di San Giovanni Battista e di Santo Stefano. La *Cena di Erode* è una delle più graziose ed eleganti pitture del Quattrocento. Una *Incoronazione della Vergine* (1441) è all'Accademia di Belle Arti a Firenze. Gli Uffizi hanno di lui una *Vergine col Bambino* sostenuto dagli Angeli. L'ultima sua opera fu la decorazione del coro del Duomo di Spoleto. Numerose sono le sue opere di cavalletto. Pare che egli per il primo inventasse i così detti *Tondi*. Fu artista vivacissimo, ricco di motivi narrativi rari e graziosi, non molto profondo di concetto e di stile; talora, prossimo ai realisti con figure in vesti del suo tempo e ritratti di contemporanei. Ma nel fondo egli resta mistico, ed ha i caratteri della scuola di transizione, uniti ad una morbidezza del colorito propria solo di lui.

Digitized by Google

La scuola Veneziana sta a parte e fa da sè. Fino al 1440, il bizantinismo regna. Nel 1440, Antonio Vivarini, della vecchia

N. Filippo Lippi. — Madonna. (Firenze, Uffizi.)

scuola di Murano, si associa con un tedesco, Giovanni di Alemagna; e ne nasce un'arte che non manca di freschezza e di verità. Al che certo valse molto l'influsso di Gentile. I pittori che

Digitized by Google

seguono in ordine di tempo, appartengono già al secondo periodo del Rinascimento.

Parliamo brevemente delle arti applicate. Qui noi dovremmo ricordare quello che abbiamo detto parlando delle arti secondarie presso i Greci. Anche nelle più piccole cose, vige il principio della più squisita bellezza.

Maso Finiguerra, orefice fiorentino, si ritiene inventore dell' incisione al bulino. Ma quest' arte, come quella dell' incisione in legno, si diffuse lentamente in Italia. Fra le arti industriali, le terre cotte invetriate, i lavori in bronzo e in oreficeria hanno maggiore diffusione; nè i grandi artisti sdegnano lavorarvi.

L' arte del medaglista fu portata alla perfezione dal Pisanello, che ebbe in Matteo de' Pasti, suo concittadino, un degno continuatore. Le medaglie del Pisanello, fuse e non battute, danno l' imagine e il carattere del personaggio con evidenza meravigliosa e incredibile. Anche le *placchette* furono in onore; e si usarono per ornamento in vario modo.

L' incisione delle pietre dure rinasce verso la metà del secolo per opera di Donatello, se è vera la notizia del Filarete.

La scultura in legno e l' ebanisteria sono ancora soggette all' architettura, ma con maggiore libertà. I mobili domestici spesso si dipingono: laddove quelli sacri sono piuttosto intagliati.

La miniatura ha valore d' arte a sè. Occorre ricordare Gherardo, Attavante, Antonio da Monza? Lo smalto, le vetrate dipinte, il mosaico, la ceramica, le stoffe, gli arazzi furono anch'essi coltivati con gusto e con amore e con un vivo e indefettibile senso della beltà.

Digitized by Google

Capitolo Terzo.

L' ETÀ DELL' ORO.

PARTE PRIMA.

§ 1. — INTRODUZIONE.

Il periodo precedente è stato di preparazione e di lotta. In quello che stiamo per istudiare, le varie tendenze si fondono; e l' arte, per virtù di tale concordia, giunge al suo sommo. L' architettura con Bramante, la scultura con Michelangelo, la pittura con Raffaello, non invidiano più nulla alle glorie dell' arte greca. Dopo un intervallo di sedici secoli, noi vediamo di nuovo dall' opera dell' uomo sorgere, secondo la parola di Ippolito Taine, il tipo di una umanità superiore.

Appartengono a questo periodo gli ultimi anni del 400 e i primi del 500: cioè il tempo più sciagurato che l' Italia politica abbia conosciuto, perchè le costò la perdita della libertà. Vero è che gli uomini i quali vi operarono grandi cose appartenevano a generazioni nate e cresciute nell' amore della indipendenza. Anzi, l' eccesso di energie è la causa principale della caduta dell' Italia in un tempo in cui le altre nazioni conquistavano il loro assetto definitivo. Per quello si produssero quelle lotte intestine e quelle invidie e quella consumazion di forze, che resero impossibile l' unità davanti all' invasione degli stranieri. Non è qui il caso di diffonderci su la storia politica del tempo. Ci basti ricordare che nel 1492 Carlo VIII riapre l' èra delle invasioni. Ci basti ricordare alcuni nomi: Alessandro VI, Cesare Borgia, Luigi XII, Francesco I, Consalvo, Gastone di Foix; e alcuni fatti: il trattato di Granata, la lega di Cambrai, le battaglie di Fornovo, d'Agnadello, di Ravenna, di Novara. Il popolo appare indifferente o inconsciente: e il grido *Italia!* dei Veneziani ad Agnadello, e il *fuori i*

Digitized by Google

barbari! di Giulio II non hanno altro séguito che di rettoriche umanistiche ed oratorie. Un solo uomo, il Machiavelli, vede con occhi limpidi; ma nessuno lo intenderà, e per molti anni i posteri lo vitupereranno.

Ma l'arte continua il suo moto ascendente, e la letteratura riprende forza e vigore. Comunque, questo fu un periodo agitato e tremendo, ricco di rivolgimenti, di guerre e di battaglie. Il cimento affina l'animo degli uomini. E allora, nel momento della morte, secondo il mito antico, il cigno cantò il suo più bel canto.

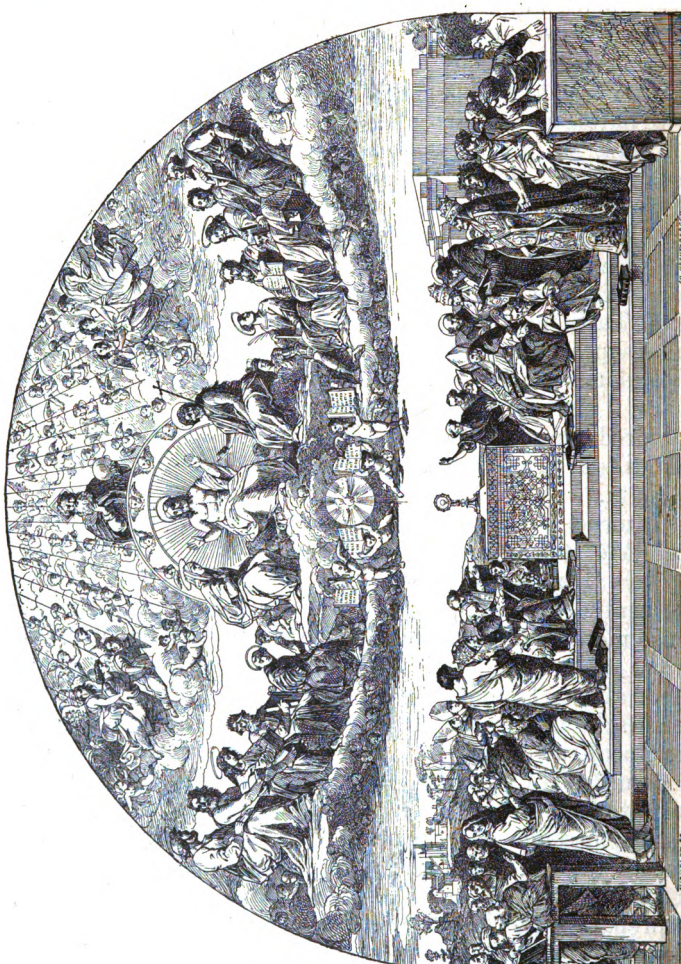
La vita municipale scompare quasi del tutto; e l'artista si dà intiero al servigio di un Signore. È bene però notare che talora questo Signore si chiama Giulio II o Leone X; e che la gloria del Pontefice è gloria della civiltà. Tutti, nondimeno, si servono dell'arte con un fine che è sopra tutto di pura bellezza. Così, quando Raffaello vuol glorificare la cacciata dei Francesi, può liberamente usare il simbolo della *Cacciata di Eliodoro*. Il che deriva dal predominio assoluto e incontrastato dell'idealismo, e, quindi, dal rispetto all'artista che rivela forme superiori di beltà.

Intorno a questo splendore d'arte, la corruzione della società è straordinaria. Non tocca a noi entrare nei particolari. Diremo solamente che essa deriva dall'eccesso del sentimento individuale e dalla frequente mancanza di senso morale o almeno del criterio giusto della opportunità. Il bel gesto, come oggi si dice, non fu mai tanto in onore come allora. L'uomo aspira ad essere compiuto, ad avere in sè solo la ragione di essere, a poter ritenere nullo il diritto altrui quando ostacoli la sua sete di godimento o di dominio. Il *Cortegiano* del Castiglione è il tipo dell'uomo perfetto, ma sostenuto da una ferma moralità. Se questa manca, nessuna corruzione può essere più varia e ricca. Questo occorre ricordare; perchè dopo, da questo ardore di vita individuale che conduce l'arte ai sommi fastigi, si prepara l'inevitabile decadenza.

Questo è per l'arte il secol d'oro, o di Leone X, che la favorì. Vediamo ora come e donde si formino i suoi caratteri costitutivi.

Digitized by Google

Il pensiero italiano sale molto in alto e spazia con il sommo Leonardo, l' uomo più universale dei tempi



B.

Raffaello. — Disputa del Sacramento. (Vaticano.)

moderni, il divinatore di mille cose profonde. Nella letteratura, la lingua italiana riprende i suoi diritti conculcati

Digitized by Google

per un secolo dalla latina, ed ha un vero e proprio risorgimento. La nuova letteratura è varia, snella, ricca, feconda, tenta tutti i generi e tocca tutte le corde della lira. Il poema romanzesco è assunto a dignità e perfezione d'arte. Si crea la storia, il teatro, l'eloquenza. Accanto alla nuova, la letteratura latina continua a dare opere insigni. Fra i letterati e gli artisti si stabiliscono utilissimi commerci d'idee. Da un lato sorge la storia e la critica dell'arte; dall'altro, gli artisti si fanno più colti, e accolgono e comprendono l'alto idealismo che regge le cose dello spirito pur nella corruzione. Inoltre, essi stessi coltivano con frequenza e con successo le lettere. Bramante, Michelangelo, il Bronzino scrissero sonetti; e tacciamo di altri infiniti. Così pure le opere d'arte danno la stura alla vena poetica dei contemporanei. Questi scambi sono evidenti nelle opere d'arte. La *Galatea* di Raffaello è ispirata dalle stanze del Poliziano (I, 115-118). Lo stesso, decorando la Stanza della Segnatura, deve aver attinto dai colloquii con gli umanisti il concetto di quelle vaste sintesi della scienza umana e divina, della *Scuola d'Atene* e della *Disputa del Sacramento*. E non parliamo di altri mille minori.

L'arte del secol d'oro, per giungere a tanta altezza, non ha da far altro che svolgere e continuare gli elementi lasciati dai predecessori. Essa si giova naturalmente delle conquiste tecniche fatte con lunga fatica dai Primitivi, e generate dallo studio dell'antichità e dal realismo. Ma altri elementi si aggiungono, e noi li dovremo studiare.

Il primo, a cui si è già accennato, è il trionfo dell'idealismo che vince il realismo dell'età anteriore. La causa di quel trionfo è da cercarsi nel propagarsi delle idee platoniche. L'arte di Michelangelo pare una vera e propria manifestazione di idee platoniche. Scolpendo il marmo, sembra che egli voglia non fare una statua, ma creare un'idea. Il marmo per lui è un blocco in cui la figura è già virtualmente contenuta e preformata:

> Siccome per levar, Donna, si pone
> In salda pietra dura
> Una viva figura,
> Che là più cresce u' più la pietra sceme....

Digitized by Google

E altrove egli definisce anche più chiaramente la potenza dello spirito su la materia:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
Ch'un marmo solo in sè non circoscriva
Col suo soverchio: e solo a quello arriva
La mano che ubbidisce all'intelletto.

Così, la bellezza è superiore alla caducità del tempo che passa. Essa non è nella tela o nel marmo; ma nell'idea:

Se poi 'l tempo ingiurioso, aspro e villano,
Lo rompe, o storce, o del tutto dismembra,
La beltà che prim'era si rimembra
Dentro 'l pensier che non l'accolse in vano.

E del resto, non aveva egli detto di sè quello che il suo secolo avrebbe potuto prendere per insegna?

Per fido esempio di mia vocazione,
Nascendo mi fu data la bellezza....

Alle quali divine parole fanno riscontro quelle del suo biografo Condivi: « Egli non solamente ha amato la bellezza umana, *ma universalmente ogni cosa bella,* un bel cavallo, un bel cane, un bel paese, una bella pianta, una bella montagna, una bella selva, ed ogni sito, e cosa bella e rara nel suo genere, ammirandole con meraviglioso affetto. »

E chi non ricorda le parole di Leonardo? « Quante pitture hanno conservato il simulacro di una divina bellezza di cui il tempo o morte in breve ha distrutto il naturale esempio, ed è restata più degna l'opera del pittore che della natura sua maestra! »

Quanto a Raffaello, le due composizioni sopra citate fanno fede di quanto egli fosse dominato dallo spirito platonico. Ma dove trovare un'affermazione più sincera e chiara di quella contenuta nella famosa lettera al Castiglione? « Essendo carestia e de' buoni giudici e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene alla mente. Se questa ha in sè alcuna eccellenza d'arte, io non so; ben m'affatico d'averla. »

Digitized by Google

Il passaggio del centro dell'arte da Firenze a Roma, favorisce l'influsso preponderante dell'antichità. Il realismo, compiute le conquiste tecniche necessarie al progresso dell'arte, quasi scompare. Dalla grazia pensosa dei Primitivi, si passa al grandioso e al colossale: da San Lorenzo a San Pietro. Quanto alla forma, i grandi artisti sanno assimilarsi i capolavori antichi senza perdere la loro originalità; gli altri cominciano a tradire l'imitazione e la poca sincerità. Le statue degli dei pagani, i *Marte* e i *Nettuno,* ricompaiono su le piazze delle città.

Proprio allora si scoprono altri capolavori antichi: l'Apollo, il Laocoonte, il Torso d'Ercole, l'Arianna, il Tevere, il Nilo, le due statue di Antinoo. L'entusiasmo destato è tale, che ormai la scultura ha trovati i suoi modelli definitivi. Si scoprono le prime pitture antiche, e Morto da Feltre inventa le *grottesche* e prepara la decorazione delle *Logge* di Raffaello. Le fonti letterarie divengono più note e diffuse: e non vi è soggetto antico che non sia svolto nell'arte. La religione conserva i suoi diritti. Chè anzi l'arte resta intimamente e profondamente religiosa. Ma l'iconografia muta; e le Madonne sono belle come le Veneri antiche.

Il cresciuto studio dell'antico dà luogo alla ricerca del così detto colore locale. Gli anacronismi ingenui dei Primitivi quasi scompaiono. Inoltre, si perfeziona la scienza della composizione e degli atteggiamenti. Il miglioramento destato da quello studio riguarda tutte le arti, compresa l'architettura, ai cui occhi gli edifici antichi, meglio studiati e conservati, rivelano nuove leggi e nuove armonie. Raffaello, nella sua relazione a papa Leone X, che con breve del 27 agosto 1516 lo aveva nominato soprantendente delle antichità e di tutti gli scavi di Roma, dimostrava con vigorosi argomenti e caldo affetto la necessità di curare e restaurare e ricercare i monumenti romani. E, nella lettera al Castiglione, scriveva, riguardo a San Pietro: « Vorrei trovare le belle forme degli edifici antichi; nè so se il volo sarà d'Icaro. » Idealismo e antichità si univano, e si fondevano in un tutto armonioso e perfetto.

Digitized by Google

Il secondo elemento costitutivo del Rinascimento, cioè il realismo, ha perduto quasi tutta la sua importanza. I soggetti contemporanei erano stati anche prima rarissimi; e così i ricordi di fatti storici o guerreschi: la *Battaglia d'Anghiari* di Leonardo; la *Guerra di Pisa* di Michelangelo; i fasti del Papato di Raffaello in Vaticano; le glorie di Venezia nel Palazzo Ducale, da Gentile da Fabriano al Tintoretto. I motivi desunti dal vero, così cari agli artisti fiamminghi e tedeschi dell'epoca, sono anche più rari. All'incontro progredisce moltissimo e si perfeziona il ritratto; il quale acquista varietà di atteggiamenti e di espressioni, e intensità di significato spirituale: lontano dalla semplice imitazione del modello, ma pensoso di idealizzare, e di far risaltare il carattere. Il comico ed il fantastico, cioè la parodia del realismo, hanno più favore presso gl' incisori. E talora compaiono in pieno Rinascimento certe fantasie terribili e truci, che non sarebbero disdegnate dal più fantastico artista del Settentrione, da un Holbein o da un Dürer. Ricordiamo il *Trionfo della Morte*, mascherata preparata a Firenze dal pittore Pietro di Cosimo, di cui il Vasari ci ha lasciato una poco allegra descrizione; e la famosa e terribile *Stregozza* di Marcantonio, incisa su un disegno di Raffaello.

Il ritratto dalle composizioni storiche e sacre tende a scomparire. La scuola mistica umbra lo proscrive; Michelangelo estrae i tipi, già concepiti e perfetti, dalla sua anima possente; Leonardo trasfigura a tale i modelli, da renderli affatto diversi; ma Raffaello riproduce i contemporanei nei soggetti di storia, e le figure dei donatori nei quadri di religione. Dietro la rigorosa iniziativa del Perugino, spirito mediocre ma sintetico, il quadro religioso cessa quasi sempre di essere un vero e proprio quadro di genere. I particolari realisti, gli aneddoti gustosi che tanto allettano il Gozzoli o il Pinturicchio, sono destinati a sparire.

Col mutare delle mode e delle foggie, molti particolari dell'opera d'arte si mutano. Le foggie straniere cominciano ad essere imitate. In generale, l'abbigliamento è più libero ed ampio. Il tocco surroga i cappelli sgraziati dell'età precedente. I volti si incoronano di folte barbe.

Digitized by Google

L'influsso fiammingo e tedesco si sovrappone qua e là curiosamente all'idealismo classico predominante. I grandi artisti settentrionali vengono in Italia, e vi dimorano, accolti con ogni onore. Sopra tutto essi valgono presso gli incisori, che li copiano o li falsificano. Marcantonio falsificò ben 74 composizioni del Dürer; e ne ebbe in cambio un processo, se è vera la storiella del Vasari.

L'estetica, come scienza a sè, è coltivata largamente in questo periodo. I dialoghi *Delle Bellezze delle Donne* del Fiorenzuola, sono un vero e proprio trattato di estetica femminile. E chi non ricorda il Castiglione nel *Cortegiano?* E il *Trattato* di Leonardo, pieno di brani in cui l'estetica diviene trascendentale e discorre delle ragioni supreme del bello? Qualche parola meriterebbe la questione su la preminenza delle arti, dibattuta già nel Quattrocento, e ripresa da Leonardo, e più tardi dal Varchi, che fece, si direbbe oggi, un'inchiesta presso i principali artisti; ma il parlarne sarebbe troppo lungo. Le opere didattiche sono numerose. In architettura Fra Giocondo, Cesare Cesariano, G. B. Caporali parafrasano Vitruvio. Luca Pacioli nel *De divina proportione* tuona in favore dello stesso. La scultura ha il manuale di Pomponio Gaurico. La pittura ha le opere di Leonardo. E Raffaello, nella sua relazione a papa Leone, intravvede già le leggi dell'evoluzione degli stili.

L'artista, per imparare, continua ad esercitare presso il maestro un assiduo e modesto tirocinio. La versatilità degli artisti diviene anche maggiore. Ma, cosa notevole, la grande arte tende già a separarsi dalle arti minori. Il che deriva dalla mutata condizione degli artisti; i quali, considerati prima quasi come operai, ora sono tenuti come creature soprannaturali e ricevono onori sovrani dagli stessi sovrani. La loro vita, da semplice e modesta, diviene fastosa e ricca. E chi non ricorda le allegre cene della Compagnia del Paiuolo, narrate dal Vasari nella vita di Giovanfrancesco Rustici, scultore, architetto, e buontempone?

A Firenze, Lorenzo de' Medici è l'ultimo mecenate del periodo precedente, e il primo dell'età dell'oro. Dopo i

Digitized by Google

pochi anni di Piero, abbiamo la repubblica (1494-1512), e poi di nuovo i Medici. Lo spirito fiorentino si fa in questo periodo anche più sottile ed acuto, ed esercita la critica e l'ironia con vivo piacere; e questa è la ragione principale della decadenza della supremazia fiorentina, e del passaggio dello scettro delle arti a Roma, « la patria dei pittori ». Nondimeno Firenze tiene ancora per parecchi anni il primato; benchè spesso artisti forestieri, come il Perugino e Raffaello, vengano a stabilirsi fra le sue mura, non ad imparare, ma quasi sempre a fare scolari. Le altri parti della Toscana subiscono vie più l'influsso fiorentino. San Gimignano, Cortona, Montepulciano, Siena (per il cui Duomo lavorano ora Francesco di Giorgio, Michelangiolo, il Pinturicchio), accolgono con ardore i nuovi spiriti del Rinascimento.

Perugia diviene il centro della scuola umbra. Gubbio genera il più celebre ceramista del Cinquecento, maestro Giorgio. Orvieto chiama per il suo Duomo il Pinturicchio e il Signorelli. Urbino, retta, dopo la morte di Federigo, da Guidubaldo II, dà i natali a Raffaello e a Bramante, e brilla per le sue belle maioliche.

A Roma, si succedono Alessandro VI (1492-1503), Pio III (1503), Giulio II (1503-1513), e Leone X (1513-1521). Sotto di loro, Roma diviene il centro artistico, letterario e politico più importante d'Italia; poichè lo splendore della corte pontificia e la fama della Città eterna attirano da ogni parte gli artisti e li invitano a dimorarvi. L'arte più riservata e graziosa del Quattrocento non poteva prosperar meglio altrove che a Firenze; ma l'arte fastosa e opulenta del Cinquecento aveva d'uopo di una ricchezza che solo la Roma papale poteva fornirle. Alessandro VI fa elevare numerosi edifici. Sotto di lui appare a Roma Bramante, e Michelangiolo scolpisce la *Pietà* (1498). Il Pinturicchio copre di pitture le sale dei Borgia, aperte di recente da Leone XIII. Giulio II ha maggiori e più coscienti meriti di lode. Per lui Bramante dirige la costruzione di San Pietro, Michelangelo comincia il famoso sepolcro e dipinge il soffitto della Sistina. Nel Cortile del Belvedere si adunano l'*Apollo*, il *Laocoonte*, la *Cleopatra*. Tutti i più celebri artisti sono intorno a lui. La sua figura eroica

Digitized by Google

incarna tutte le energie del Rinascimento giunto alla sua perfezione.

Leone X, di carattere contrario a quello di Giulio, lo eguaglia e forse lo supera nell'amore del bello. Durante il suo pontificato, Raffaello dipinge in Vaticano le Stanze e le Logge. I più illustri letterati ed eruditi si accompagnano nella sua corte agli artisti. Il grande impulso dato da Giulio II si ordina e si estende sotto di lui. Onde egli è ben degno di dare il suo nome al secolo.

Bologna ha il Francia con la sua numerosa scuola. Modena dà la nascita allo scultore Guido Mazzoni. Ferrara predilige sopra tutto le lettere. Ercole I (1474-1505) nondimeno vede fiorire sotto di sè tutta una scuola di pittori, da Cosimo Tura, a Lorenzo Costa, al Garofolo. Il suo successore Alfonso, sposo di Lucrezia Borgia, fu uomo più di guerra che d'arte. Anche Lucrezia favorì più gli umanisti che gli artisti. Nondimeno, Alfonso fu il primo a giovarsi del grande ingegno di Tiziano.

Mantova possiede una gemma, cioè Isabella Gonzaga, una delle più perfette Signore della Rinascenza. Sposa del marchese Francesco, aiutò così intellettualmente le arti, che l'Ariosto la cantò « d'opere illustri e di bei studi amica. » L'antico e il moderno attrassero la sua ardente curiosità. Fu ella stessa l'ispiratrice degli artisti, e li sostenne con consigli e con ammonimenti. Ella stessa scriveva loro ripetutamente, perchè venissero a lei. Venuta a Mantova quando trionfava il Mantegna, ella potè morire nel 1537, dopo aver visto Raffaello, il Correggio e Tiziano.

Venezia finalmente si apre tutta allo spirito nuovo, e conserva anche più a lungo la grande arte. Si compie il Palazzo Ducale e si elevano altri splendidi edifici. Antonello da Messina, i Bellini, Carpaccio, Cima, il Basaiti preparano la grandezza di Giorgione, di Tiziano, di Paolo, del Tintoretto. La pittura e la scultura si liberano da ogni ricordo bisantino, e divengono del tutto originali.

Milano non ha rivali altro che Roma e Firenze. Bramante trasforma l'architettura lombarda, Leonardo trasforma la pittura. Il moto che ne nasce è oltremodo vivo e fecondo. Lodovico il Moro è il mecenate eletto e accorto

Digitized by Google

che fra le gravi e luttuose cure politiche dà il suo tempo alle lettere e alle arti e sorveglia egli stesso gli artisti. Per lui Leonardo creò un misterioso capolavoro, la statua equestre di Francesco Sforza. E non parliamo degli altri, minori ma notevolissimi. Accanto a lui è da ricordare la moglie, Beatrice d' Este, sorella di Isabella Gonzaga, che emulò questa nell' amore del bello.

§ 2. — L'ARCHITETTURA.

Nel periodo precedente lo stile architettonico risulta dalla mescolanza, varia nelle varie regioni, di elementi medievali e classici. L' opera dei Quattrocentisti è tutta intesa a comporre questo dissidio, e a coprire l' esilità e talvolta la deficienza della costruzione con il sussidio della decorazione. Il solo Brunelleschi intende alla imitazione logica e severa dell' antico. Gli altri, minori di lui, mostrano di non avere ancora ottenuto il punto giusto.

Gli architetti dell' età d' oro non giungono nè pure essi a concludere l' accordo; ma poichè l'elemento classico predomina senza contrasto, il nuovo stile architettonico è stabilito. Allora gli edifici grandiosi, dalle linee semplici e pure, prendono il luogo delle grazie quattrocentesche. I nuovi artisti hanno studiato, sviscerato, commentato il testo di Vitruvio, hanno studiato metodicamente le rovine romane, e ne hanno acquistata la scienza delle ordinanze severe, dei rapporti fra le varie parti dell' edificio, della logica della costruzione. Lo stile gotico è condannato irremissibilmente da Raffaello, nella famosa relazione a Leone X.

Per la maggiore magnificenza dell' epoca, si elevano gli edifici rapidamente, senza indugi e senza discontinuità di maestri o di metodi. Più che a terminare o modificare opere anteriori, si pensa a crearne di affatto nuove, con caratteri prettamente individuali, nel più breve tempo possibile.

Veniamo ai particolari. I materiali di costruzione non cambiano. Il rustico perde voga, per quanto Benedetto da Maiano lo usi così largamente nel Palazzo Strozzi a Firenze. Riebbe voga l' uso promiscuo della pietra e del mat-

Digitized by Google

tone scoperto. Nelle porte e nelle finestre subentra la forma rettangolare alternata talora con quella ad arco tondo. Si usano frontoni alternatamente triangolari e rotondi. In Lombardia si trova la finestra ad arco chiusa in una cornice quadrangolare. Nei palazzi toscani e romani, le bifore scompaiono quasi intieramente.

Le facciate cominciano ad ornarsi di statue, sui frontoni delle porte, su la balconata del tetto, o in apposite nicchie; e compaiono anche i pilastri quali elementi decorativi. Si sovrappongono i tre ordini come nel Colosseo; ma il dorico prevale, mentre il corinzio, caro ai Primitivi, decade. La policromia non cede del tutto i suoi diritti, specialmente in Lombardia e nel Veneto. A Firenze, ricordiamo per questo lato il palazzo Guadagni, attribuito al Cronaca. La decorazione architettonica è densa e ricca a Venezia e in Lombardia. In Toscana e a Roma, gli ornamenti classici si sostituiscono a quelli vari, vivi, pittorici dell'età anteriore; e trionfano gli ovoli, le palmette, i meandri, le greche, i bucrani, le mensole, i triglifi, i rosoni; e cominciano a scomparire le ghirlande di fiori e di frutti, i fogliami, i putti. Nell'interno degli edifici, la decorazione è sottoposta rigorosamente alle esigenze architettoniche ed ha le solite forme antiche. Ma le pareti, i soffitti, le logge lasciano illimitata libertà al pittore, al musaicista, al tessitore di arazzi, all'intarsiatore. Occorre ricordare gli intarsi e le porte del Palazzo di Urbino, le decorazioni della villa Madama, le Logge di Raffaello? Proprio allora compare un elemento nuovo, la grottesca, fecondo di nuove meraviglie.

Quanto al genere delle costruzioni, queste sono svariatissime; chiese, cappelle, campanili, cupole, mausolei, fontane, teatri, palazzi, ville. La pianta delle chiese non ha forme fisse. Basta che essa soddisfi ad una condizione, cioè ad una cupola sul tipo di quella del Brunelleschi. I tipi che prevalgono sono tre: la pianta basilicale a croce latina; la pianta a croce greca; la rotonda con la cupola nel centro, fortemente usata, e feconda di forme varie e decorose. Gli altari, i tabernacoli, i pulpiti, gli stalli sono meravigliosi di purezza e di armonia. I monumenti funerari divengono pieni di movimento e di varietà.

Digitized by Google

I più caratteristici sono quelli del Sansovino, e quello di Michelangiolo per Giulio II, aventi tipo essenzialmente scultorio. Nell' Italia Superiore si ritorna all' uso della tomba isolata, non più addossata alla parete.

La villa diviene vie più un luogo di godimento, una dimora suntuosa che non ha nulla da invidiare al palazzo delle città. Raffaello fece i disegni della villa Madama, e compose cartoni per la decorazione della Magliana, il prediletto padiglione di caccia dei Pontefici, da Innocenzo VIII a Leone X.

Gli artisti. — Brunellesco era stato il restauratore dell' architettura moderna; Bramante fu quegli che la condusse a somma perfezione e le diede le forme più nobili e armoniche. Egli fu il più grande inventore di forme architettoniche che si fosse veduto fino allora; e possedette quel sovrano ritmo dell'architettura, che solo vale a creare i perfetti capolavori.

Bramante.
(Dalle *Vite* del Vasari.)

Donato di Angelo Bramante (1444-1514) architetto, pittore, e poeta, nacque a Fermignano, presso Urbino, dove si diede da prima alla pittura e dove potè veder sorgere l'opera di Luciano di Laurana, così feconda di nuovi concetti nella mente di lui. Anzi alcuni eruditi gli attribuiscono ad Urbino la chiesa di San Bernardino; la quale, se non è di lui, ha almeno caratteri prettamente bramanteschi. Ma presto il giovane lasciò la città nativa, e andò a Milano, attrattovi dalla fama degli Sforza. Vi dimorò, con brevi assenze, dal 1472 fino alla caduta di Ludovico il Moro. Ma pare che prima egli avesse visitata Firenze e studiati gli edifici toscani.

In Lombardia si svolge il primo periodo della vita artistica di Bramante. L' architettura lombarda, benchè pervasa da caldi aliti di Rinascimento, aveva conservato una grazia e una leggerezza particolari, congiunte con una sapiente ricchezza di ornamenti da cui non era lontana una fantasia brillante e graziosa.

Digitized by Google

La maggior facilità del materiale aiutava, e in parte creava, queste tendenze libere e fantasiose. Bramante, entrando in Lombardia, subì l'influsso dell'architettura anteriore; ma v'introdusse l'armonia e la parsimonia che gli avevano appreso i Fiorentini, le belle proporzioni regolari di Luciano, e quella disciplina temperata che era naturale al suo ingegno possente, ma capace di agilità e di pieghevolezza. Così egli adottò, per non dire altri esempi, le gallerie aeree intorno alle cupole, ai campanili e alle absidi, e i piani rientranti gli uni su gli altri, che troviamo già in chiese più antiche.

Le opere di Bramante in Lombardia sono numerosissime. Ma poche possono essergli attribuite con certezza. Ricordiamo alcune parti di Santa Maria presso San Satiro; la canonica di Sant'Ambrogio; il coro, la cupola, e la crociera di Santa Maria delle Grazie. Egli ebbe poi parte nella costruzione e nella continuazione di altri edifici: del castello di Vigevano; del Duomo di Pavia; del Duomo di Como, in cui egli lavorò a parte del rivestimento esterno. Gli si attribuisce pure la grandiosa facciata di Santa Maria in Abbiategrasso. Innumerevoli edifici recano i segni del suo stile; poichè egli, come l'Alberti, prodigava i disegni di cui altri curava l'esecuzione.

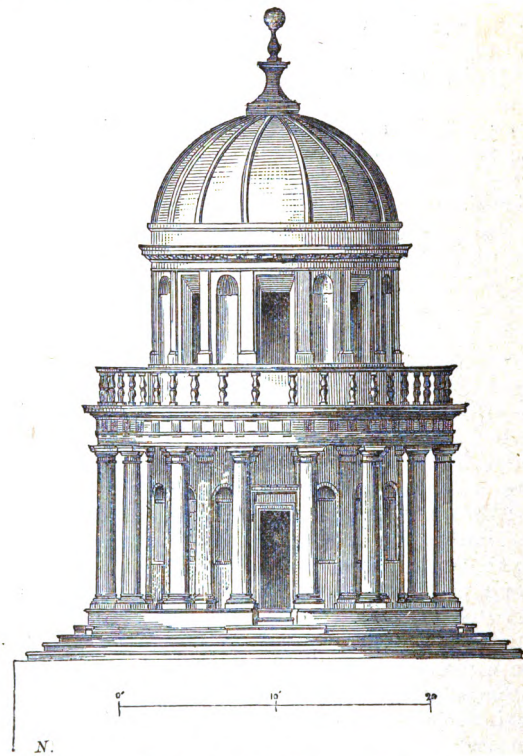
Fra i principali bramanteschi di Lombardia, dobbiamo qui ricordare il Battacchione (l'Incoronata, a Lodi) e Bartolomeo Suardi detto il Bramantino, più noto come pittore. Altri operarono contemporaneamente all'Urbinate, e ne sentiron più o meno l'influsso: Giovanni Antonio Amadeo (1447-1522), l'architetto della cappella Colleoni a Bergamo, e della facciata della Certosa di Pavia; G. G. Dolcebuono, autore dello splendido interno di Santa Maria presso San Celso a Milano; Tommaso Rodari, e Andrea Cristoforo Solari (1465-1540).

Caduto Ludovico il Moro, Bramante va a Roma. Qui si svolge il secondo e più splendido periodo della sua attività. Il suo ingegno fu fecondato dal classicismo che, pure attraverso le trasformazioni dell'architettura romano-cristiana, aveva resistito vittorioso alla caligine medievale. A cinquantasei anni, egli si rinnovò, come un adolescente, e condusse lo stile della Rinascenza ad una compiuta espressione di beltà. Ed è bene anche notare che questo secondo stile, veramente cinquecentista (laddove l'altro è ancora quattrocentista), è il migliore, o almeno il più ricco di ispirazioni e di concetti.

Anche a Roma, gli edifici che si attribuiscono a Bramante sono spesso incerti. Egli era già venuto nella Città eterna nel 1493, forse per preparare i piani del Palazzo della Cancelleria, nel quale si opera il passaggio dalla maniera lombarda alla classica. La facciata, come quella del palazzo Rucellai, mostra un misto di

Digitized by Google

rustico delicato e di pilastri al primo e al secondo piano. Il pianterreno ha solo finestre ad arco tondo. Le finestre del primo piano, decorate con somma eleganza, sono ad arco tondo, inquadrate in un rettangolo; quelle del secondo piano sono rettangolari. Il cortile ha due ordini di arcate a colonne sormontate



Bramante. — Tempietto di San Pietro in Montorio. (Roma.)

da un ultimo piano con pilastrini interposti tra le finestre. Non si può veramente fare a meno di ricordare il cortile del Palazzo Ducale di Urbino.

Il tempietto circolare a San Pietro in Montorio, in cui forse per la prima volta il tamburo dei bizantini veste forme classiche, fu terminato nel 1502. Nel 1503 fu cominciato il palazzo ora Giraud-Torlonia; e del 1504 è il chiostro di Santa Maria della Pace. Per Giulio II, Bramante eseguì il grande cortile del Belvedere,

Digitized by Google

ed altre parti del Vaticano, oggi distrutte; e cominciò le Logge, terminate e decorate da Raffaello. Il 18 aprile 1506, fu posta la prima pietra del nuovo San Pietro, da elevarsi secondo il grandioso disegno di Bramante. Ma questi morì, nel 1514, un anno dopo il suo protettore. Il suo mirabile piano fu modificato dai suoi successori; e però la mancanza di un concetto unico produsse quella disuguaglianza che nè pure la magnificenza dell'edificio fa oggi dimenticare.

Fuori di Roma, l'influsso bramantesco si nota specialmente in quello che resta intatto della *Canonica* di Loreto; e nella chiesa della Consolazione, a Todi, cominciata nel 1508 da Cola di Caprarola. Fra i numerosi allievi di Bramante, ricorderemo qui Raffaello. Gli altri vedremo nel prossimo capitolo. Pochi giorni dopo la morte di Bramante, il 1° aprile 1514, Raffaello fu chiamato alla fabbrica di San Pietro; e il 1° agosto fu nominato architetto capo. Ma l'ingegno architettonico di lui si rivela grazioso e ricco in altre costruzioni, nella cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, nelle Stalle Chigiane, nella villa Madama, e nel palazzo Pandolfini in Firenze. Delle sue idee intorno alla architettura, abbiamo discorso nell'introduzione.

A Firenze l'architettura continua a svolgersi logicamente secondo le norme lasciate dagli artisti anteriori. Le costruzioni civili prevalgono su quelle religiose. I primi da ricordare sono i due fratelli da Maiano, Giuliano e Benedetto, architetti, scultori e intarsiatori in legno. Giuliano (1432-1490) elevò la cappella di Santa Fina nel Duomo di San Gimignano, e l'arco di trionfo, detto Porta Capuana, a Napoli. Benedetto (1442-1497) è l'architetto del palazzo Strozzi a Firenze, e del portico di Santa Maria delle Grazie in Arezzo.

I San Gallo hanno maggiore importanza. Giuliano (1445-1516), i cui disegni mostrano uno studio tanto diligente dei monumenti antichi di Roma, dell'Italia Meridionale, della Francia, e della Grecia, creò per Lorenzo de' Medici la sagrestia ottagona di Santo Spirito (1489) e la villa di Poggio a Caiano; per Prato la *Madonna delle Carceri* (1485-1491); per Giuliano Gondi il palazzo Gondi, un po' troppo arido e nudo. Nel 1523 lavorò in Vaticano; ma poco dopo dovette tornare in patria, dove morì, il 20 ottobre 1516. Suo fratello, Antonio da San Gallo il vecchio (1455-1534), inalza a Montepulciano il suo capolavoro, l'armoniosa e grandiosa *Madonna di San Biagio*. I nipoti dei due San Gallo, fra i quali il celebre Antonio il giovane, saranno da noi studiati nel prossimo capitolo.

Meritano di essere ricordati anche Simone Pollaiuolo (1457-1508), detto il Cronaca « per il continuo raccontare che faceva

Digitized by Google

le cose dei Romani », che continuò i lavori del palazzo Strozzi, ed eresse la chiesa di San Bartolomeo e forse il palazzo Guadagni; e Baccio d'Agnolo (1462-1543), uomo di raro ingegno ma di poca fortuna, autore del palazzo Bartolini e di altri edifici notevoli.

L'architettura fiorentina di questo periodo è certamente inferiore alla bramantesca, di cui non ha l'armonia grandiosa e la ricchezza severa. Ma i Fiorentini preparavano i prodigi di Michelangiolo.

Siena generò Francesco di Giorgio Martini (1439-1502), celebre architetto militare, autore della *Madonna del Calcinaio* presso Cortona, e di un *Trattato di Architettura.*

A Bologna è da notare il palazzo « dell'arte degli Stracciaiuoli » (1496) attribuito al Francia, povero di architettura, mirabile di decorazione. Bolognese è il celebre ingegnere ed architetto Aristotile Fioravanti, che si andò a stabilire in Russia. I palazzi di Bologna hanno al pianterreno un portico aperto su la facciata, sotto il quale si può camminare liberamente.

A Ferrara è da ricordarsi il *palazzo dei Diamanti,* di Biagio Rossetti († 1514). Pietro di Benvenuto († 1483) costruì il piano superiore del palazzo di Schifanoia. Fra le molte altre belle opere ferraresi, ricordiamo ancora il palazzo Roverella.

A Mantova, dopo l'Alberti, lavorò assai Luca Fancelli di Settignano (1430-1503).

A Venezia è da notarsi anzitutto la dinastia dei Lombardo, architetti e scultori. Martino fu il capostipite; suo figlio fu Pietro, e suo nipote fu Tullio, il più celebre, morto nel 1532 o nel 1559. L'emulo dei Lombardo fu il veronese Antonio Bregno detto Riccio, già ricordato nel capitolo precedente fra gli scultori, che nel 1483 fu nominato architetto capo del Palazzo Ducale, dove costruì la parte del cortile parallela al canale, e la Scala dei Giganti. Ma i Lombardo restano forse superiori. In Santa Maria dei Miracoli, nella Scuola di San Marco e nelle altre loro chiese seguono il tipo di San Zaccaria; ma sono ricchi di bei motivi e di sculture ornamentali di gran pregio.

I palazzi hanno uno stile libero e indipendente, ma già del Rinascimento. I più belli sono quello Corner-Spinelli, e quello Vendramin-Calergi, costrutto nel 1481 da Pietro Lombardo. Ricordiamo anche le *Procuratie vecchie;* e il *Fondaco dei Tedeschi,* alzato con disegni di Fra Giocondo.

A Verona la fama di Fra Giocondo ha il primato. A Verona egli eresse la Loggia del Consiglio. A Parigi, per Luigi XII, elevò l'antico palazzo della Corte dei Conti. A Venezia gli appartiene il Fondaco sopra ricordato. A Roma, con Giuliano da San Gallo

Digitized by Google

e con Raffaello, diresse i lavori di San Pietro. Fu insigne come letterato e come epigrafista. Morì nel 1515.

A Brescia, è celebre il palazzo del Municipio, principiato nel 1492 su modello di Tommaso Formentone da Vicenza; e continuato poi dal Sansovino, dal Palladio, e da Niccolò da Grado.

§ 3. — LA SCULTURA.

Il predominio dell'elemento classico sul realistico non giovò molto alla scultura; anzi fu la prima causa della sua decadenza. La seconda è da cercarsi nell'influsso di Michelangelo. Di questa potremo dare chiaramente ragione quando studieremo l'opera e lo stile del sommo maestro. Vediamo ora la prima.

Quando gli scultori impararono a conoscere perfettamente le belle opere della statuaria antica, il desiderio di emularne la bellezza si fece più vivo e potente. Il lungo periodo di transizione li aveva ammaestrati nelle difficoltà tecniche e concedeva loro di uscire dalle incertezze. Il realismo, che temperato dall'influsso dell'antico, aveva generate le opere maravigliose di Jacopo, di Donato, del Ghiberti, di Luca, tendeva a scomparire affatto, come nella pittura. Così che mentre i Quattrocentisti avevano interpretato l'antico, i loro successori furono tratti quasi a forza ad imitarlo e spesso a copiarlo. All'incontro i pittori, non avendo modelli e non essendo soggetti alla tirannia di questi, si giovarono delle statue classiche per condurre al sommo la ricerca della bellezza ritmica e armoniosa. Nella scultura, le opere perdono generalmente il carattere, e rivestono forme impersonali e fredde. La purezza delle forme intesa secondo i principii classici è la principal norma degli scultori. E mentre i pittori, per aver dei modelli, furono costretti a restare nella vita, gli scultori imitarono le statue greche e romane, e però crearono solo di seconda mano.

Ma vi è Michelangelo. È vero. È tuttavia necessario notare che l'ingegno del Buonarroto è solitario, e si eleva sopra alle particolari condizioni di tempo e di luogo. In ciò è la sua precipua differenza da quello di Raffaello; il quale è la più pura e perfetta espressione del suo tempo, e, volta a volta, come vedremo, del luogo. E si aggiunga

Digitized by Google

che se le enormi creazioni di Michelangiolo sono il massimo sforzo della scultura moderna di tutta la terra, il loro influsso nondimeno fu più disastroso di quello dell'antico per i malcauti imitatori.

Dunque la scultura del Cinquecento, eccezion fatta per Michelangelo, non risponde alle belle speranze date dal magnifico slancio quattrocentesco. Quale dei Cinquecentisti può paragonarsi a Donatello o al Ghiberti?

Nell'età dell'oro il campo della scultura venne ad essere singolarmente ristretto dal nuovo stile dell'architettura. Nelle facciate gli scultori collocavano poche e grandi statue, negli angoli gli scudi a testa di cavallo con l'arme dei signori. Nell'interno, si decoravano le gabbie delle scale, i soffitti, gli stipiti delle porte, i fregi, i camini monumentali.

I materiali più usati furono il marmo bianco di Carrara e il bronzo. La fusione di quest'ultimo giunse a grande eccellenza specialmente per opera del Verrocchio e del Pollaiuolo. Servì per opere monumentali e per piccoli oggetti. Si usò anche la scultura in legno, la plastica in cera, e sopra tutto quella in stucco, di cui sono splendidi esempi le volte delle Logge, di Giovanni da Udine, e gli stipiti delle porte, i camini, e altre parti della decorazione del Palazzo di Urbino, compiuta sotto Guidubaldo II.

Quanto ai soggetti, si arricchisce singolarmente la scultura a tutto rilievo, per l'uso delle statue di divinità pagane e di uomini illustri antichi. La religione continua pure ad ispirare la maggior parte delle opere dello scultore. Si fanno statue monumentali, specialmente di pontefici. I busti conservano la somiglianza; ma il loro valore decade.

Riguardo allo stile, noteremo che predomina il gusto delle figure isolate, e spesso colossali. Nel bassorilievo si cerca di ammorbidire la modellatura. Lo studio del nudo si fa più serio e sicuro; ma finisce col cadere nell'esagerazione dell'anatomia. E comincia a comparire anche il nudo femminile. Si impara anche l'arte del *gruppo*, prima quasi ignota o primitiva.

Gli artisti. — Gli artisti di questo primo periodo dell'età aurea, non mostrano chiare le caratteristiche notate sopra. Esse

Digitized by Google

appartengono più propriamente a quelli del secondo, che vedremo nel prossimo capitolo, continuazione e compimento di questo.

Firenze conserva anche in questa età il predominio della scultura. Vediamo da prima gli artisti che segnano il passaggio del Quattrocento al Cinquecento, poscia quelli del nuovo stile.

Rilievo di Benedetto da Maiano. (Santa Croce, Firenze.) *N.*

La tradizione di Donatello è rappresentata da Bertoldo di Giovanni (1420-1491), suo allievo. L'eredità artistica di Luca della Robbia passa a suo nipote Andrea (1435-1525) e a cinque dei figli di lui; dei quali il più notevole è Giovanni (1463-1529), il probabile autore del fregio e dei medaglioni dell' Ospedale del Ceppo a Pistoia.

Digitized by Google

Accanto a costoro è da notarsi il gruppo degli eclettici. Benedetto da Maiano (1442-1497) seguì come scultore la tradizione artistica di Desiderio, e di Antonio Rossellino. Artefice ingegnoso e fecondo, egli introdusse nelle sue opere una certa originalità, e molta varietà di generi e di forme. La sua opera migliore sono le Storie di San Francesco d'Assisi, scolpite in bassorilievo sul pulpito di Santa Croce: uno dei migliori esempi del genere. Non vi è passione, ma grande sobrietà e nobiltà di composizione. Di lui sono due busti di Filippo Strozzi, e il monumento dello stesso (1491) in Santa Maria Novella. In Santa Maria del Fiore aveva eseguito nel 1490 il monumento di Giotto, per incarico di Lorenzo il Magnifico. E lavorò anche a pilastri, a mortai, tabernacoli, cornici, capitelli, *lavabo,* medaglioni, ed altre varie e piccole cose.

Matteo Civitali lucchese (1436-1500), nel mausoleo di Pietro di Noceto (Duomo di Lucca), riassume ecletticamente i caratteri degli artisti suoi antecessori, dei Rossellino e di Desiderio. Nello stesso Duomo è il suo capolavoro, l'altare e la tomba di San Regolo (1484), purissimo ma freddo. Il Museo del Bargello possiede la *Fede* in bassorilievo, la più popolare delle opere del Civitali: veramente piena di sentimento e di ispirazione, rispondente al misticismo tranquillo, che si potrebbe dir peruginesco, del suo autore.

Andrea Sansovino (1460-1529) si accosta ai due precedenti per l'indole delle sue opere e per l'amore alle piccole cose decorative. Ma è in lui un sentimento così vivace della bellezza plastica, che egli per questo lato appartiene già al secolo XVI. Nel 1502 ebbe l'incarico di eseguire il gruppo del *Battesimo di Cristo* che anche ora si vede nel Battistero di Firenze. Nel 1506 si stabilì a Roma, dove eseguì le tombe di Ascanio Sforza (1505) e di Girolamo Basso (1507), in Santa Maria del Popolo. Del 1512 è il suo capolavoro: il gruppo di Sant'Anna, della Madonna, e del Bambino, nella chiesa di Sant'Agostino. Dal 1513 al 1529 decorò la Casa Santa di Loreto, ritornando, con vero manierismo, alla semplicità affettata di Mino e di Rossellino.

Contro la placida facilità degli eclettici, si levano in Firenze il Verrocchio e il Pollaiuolo. Ambedue furono orefici, e amarono il realismo e il bronzo. Andrea del Verrocchio (1435-1488), l'artista dalla maniera alquanto dura e crudetta (Vasari), fu un grande ricercatore e investigatore di novità; e in questo precorse il suo allievo Leonardo. Nel 1471 gli fu allogato il mausoleo di Giovanni e di Piero de' Medici, nella sacrestia di San Lorenzo. Del 1476 è il *David* che è ora al Bargello, nudo, concepito con realismo vivo e mosso, gracile ma perfetto di proporzioni, con un sorriso malizioso, originalissimo. Tale è pure il *Putto col delfino,* ora nel cortile di Palazzo Vecchio. L'oratorio di San Michele possiede una meraviglia, *Cristo e San Tommaso,* opera

Digitized by Google

seria e religiosa, piena di analisi così penetrante che già vi si annunzia lo spirito profondo di Leonardo. Venezia ha lo splendido monumento equestre del Colleoni, pieno di fierezza e di moto. Famoso è anche il busto di donna che regge un fiore, delicato, dolcissimo, se pure ineguale di fattura. In questa ricerca dell'analisi e dell'espressione è il grande merito del Verrocchio.

Andrea Verrocchio.
(Dalle *Vite* del Vasari.)

Antonio Pollaiuolo (1429-1498) è più robusto e anche più ruvido di lui; e non ne possiede le singolari doti suggestive. L'opera sua è notevole sopra tutto per il suo fiero realismo. Fu anche pittore, come il Verrocchio; e coltivò l'incisione con perizia rara. Il Museo del Bargello conserva di lui il gruppo in bronzo di *Ercole e Anteo,* un vero capolavoro; e il notissimo busto in terra cotta di un giovine signore, pieno di espressione e mirabile di anatomia. Ma le sue opere principali sono i mausolei in bronzo di Sisto IV (1489-1493) e di Innocenzo VIII.

Andrea del Verrocchio fu maestro di Leonardo scultore. Ma di questi nulla altro ci resta, se non opere ispirate dalla sua maniera, come il busto di San Giovanni Battista nel South Kensington Museum a Londra. Dopo il Verrocchio e il Pollaiuolo, entriamo veramente nel Cinquecento, con i caratteri definiti sopra. Ma di quello e de' suoi artisti ragioneremo più agevolmente nel prossimo capitolo.

A Roma, in cui perdurano le tradizioni eclettiche, è da notarsi Gian Cristoforo Romano, uno degli interlocutori del *Cortegiano,* toscano d'origine, ma nato in Roma verso il 1465 e morto a Loreto nel 1512. Il suo capolavoro è la medaglia di Isabella d'Este Gonzaga (1498). A Napoli dobbiamo ricordare il Cicilia. Bari è la patria di Niccolò dell'Arca. Questi venne giovane a Bologna, e si ispirò alle opere di Jacopo della Quercia. Ricordiamo di lui il bassorilievo di Annibale Bentivoglio a cavallo, in San Giacomo Maggiore (1458), e una Madonna col Bambino in terra cotta per la facciata del Palazzo Comunale (1478). Nel 1467 gli era stata allogata l'opera principale, da cui egli

Digitized by Google

trasse il nome, cioè la fine del coronamento in marmo dell'arca di San Domenico, a cui lavorò poi anche Michelangelo.

A Mantova nacque lo scultore e medaglista Sperandio († 1425). Modena ricorda il suo Guido Mazzoni, detto il Modanino, seguace di un realismo doloroso ed eloquente.

A Venezia, gli scultori, essendo generalmente anche architetti, hanno ampio campo alla decorazione. Qui la scultura è affatto opposta alla fiorentina: è fresca, elegante, talvolta manierata e di cattivo gusto; e risente la vicinanza della Lombardia. I Veneziani trionfano nell'espressione della grazia e del raccoglimento, e sono poveri di forza e di movimento. Pietro Lombardo, aiutato dai figli Antonio e Tullio, è in questo periodo il decoratore per eccellenza degli edifici veneziani. Il capolavoro dei Lombardo è la decorazione ricchissima di Santa Maria dei Miracoli, ove sono sculture piene di fantasia, di grazia, e di originalità. Accanto ai Lombardo tiene il primo posto Alessandro Leopardi († 1521), ora socio, ora competitore di quelli. Gli appartengono il mausoleo del doge Andrea Vendramin in San Giovanni e Paolo, e le tre celebri basi di antenne della piazza di San Marco. Terminò il monumento al Colleoni, di cui ideò lo zoccolo; e lavorò assai alla decorazione della cappella Zeno.

Padova va celebre di una moltitudine di opere in bronzo. Il migliore dei discepoli del Donatello è Bartolomeo Vellano (1430-1500 ?). Fu suo scolaro Andrea Briosco, detto il Riccio, autore del celebre candelabro in bronzo della chiesa del Santo.

La scuola lombarda ha comune con la veneziana la mancanza di studi anatomici e fisionomici, e la ricchezza e la varietà delle decorazioni e dei motivi, a cui fa eccezione dalla maniera aspra e legnosa dei Mantegazza. Costoro, Cristoforo († 1482) e Antonio († 1495), erano milanesi. Ma il più eminente degli scultori lombardi dell'età dell'oro è Giovanni Antonio Amadeo di Pavia, che abbiamo già veduto fra gli architetti. A lui appartiene la decorazione della facciata della Certosa. Cristoforo Solari, milanese, è l'autore delle due belle statue giacenti di Beatrice d'Este e di Ludovico il Moro, maestose e gravi. Agostino Busti, detto il Bambaia, è degno di memoria per il mausoleo di Gastone di Foix, ora disperso in varie parti. Fu artista minuzioso ed elegante e ricco di virtù decorative. Ambrogio Foppa di Mondonico, detto Caradosso (1452-1526), celebre medaglista ed orefice, è l'autore della *Deposizione* nella chiesa di San Satiro a Milano, dove è anche un bel fregio di putti.

Dalla durezza dei Mantegazza, la scultura lombarda passò alla dolcezza affettata, benchè piacevole e spesso viva. Del che è da cercarsi la ragione nella male intesa imitazione di Leonardo da Vinci.

Digitized by Google

§ 4. — LA PITTURA.

La pittura, che la mancanza di modelli antichi aveva finora tenuta dietro alle sue sorelle, in questa età, e in grazia di quella stessa mancanza, le supera ambedue per magnificenza e per varietà. Si noti infatti che mentre la scultura si riassume tutta in Michelangelo, e l'architettura in Bramante e più tardi nel Palladio, la pittura sola offre Leonardo, Raffaello, il Mantegna, il Perugino, il Signorelli, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, Michelangelo, i Bellini, Giorgione, Tiziano, Paolo Veronese, il Tintoretto e il Correggio. E laddove le altre arti si assoggettavano all'eguaglianza causata dall'imitazione o dall'interpretazione dell'antico, la pittura, che attingeva da sè e dalla natura le ragioni della sua evoluzione, giunse al bello ideale, pur serbando varietà e originalità nelle varie regioni italiane: ognuna delle quali ebbe la sua pittura.

I progressi tecnici conseguiti dalla lunga e laboriosa fatica dei Primitivi aiutarono il trionfo dell'idealismo, rendendo più facile la manifestazione dei concetti ideati dall'artista. Ma poichè, nell'accordo perfetto tra l'idea e la materia, l'una giova all'altra reciprocamente, anche la forma si assoggetta a maggior nobiltà e ad un'idealizzazione che ha solo riscontro in quella operata dai Greci del tempo di Pericle. Ed è anche indubbio che tale spiritualismo si deve al già accennato influsso delle teorie platoniche. Qui l'antichità non operava, come nella scultura, col fáscino delle forme, che sono caduche; ma con quello delle idee, che sono immortali.

Nella trattazione dei soggetti si tralascia l'uso di quegl'infiniti particolari narrativi così cari ai Primitivi; e se la composizione perde di varietà, acquista invece di unità e di forza. Le vesti si riconducono alla semplicità e nobiltà antiche. La tradizione iconografica si fa d'altra parte tollerante, e permette che ai pesanti nimbi aurei dei Santi si sostituisca un sottil cerchio d'oro.

Dei soggetti religiosi, i preferiti, oltre alle scene della vita dei Santi e dei due Testamenti, sono la *Madonna col Bambino* e le *Sante Conversazioni*. Il ritratto, neces-

Digitized by Google

sariamente realista, è trattato con indicibile varietà e con ricchezza di attributi allegorici e di motti. Il paesaggio acquista vie più importanza; e alcuni, specialmente il Perugino, Leonardo, Lorenzo Lotto e Giorgione, gli danno importanza preponderante.

Nella tecnica, il disegno diviene più grasso e sfumato, in opposizione al segno reciso e secco dei Primitivi; fonde la forma, non la rilieva eccessivamente. Nel colorito, che acquista intonazioni più armoniose e sapienti, la scienza del chiaroscuro conduce alcuni, come Leonardo e il Correggio, ad effetti portentosi. E perchè l'interpretazione della forma sia tolta dal vero, non inventata, si usano i modelli in rilievo. Fra Bartolomeo inventa il *manichino;* e cominciano ad usarsi i modelli vivi, oltre ai cadaveri. I sistemi tecnici del colorito son noti tutti; ma il colorire a olio acquista il predominio. Leonardo, e anche Fra Bartolomeo e Raffaello, cercano nuovi metodi che rovinarono alcune delle loro pitture. Le pitture in tela cominciano ad alternarsi con quelle su tavola, per opera dei Veneziani che le preferivano al legno, potendole avere con maggior facilità, e coprire in breve grandi spazi di pareti o di soffitti. Nei dipinti da cavalletto, prevale la forma rettangolare e la rotonda. Negli affreschi si fugge invece la regolarità; si riempiono arditamente le volte e i pennacchi; mentre il Mantegna risolve il problema di far vedere le figure nelle volte con effetto prospettico dal basso all'alto. Le fascie che incorniciano gli affreschi giungono con il ritrovato delle grottesche alla loro maggior varietà.

Gli artisti. — Dovendo parlare degli artisti fioriti nella prima parte dell'età dell'oro, conviene cominciare da un pittore che ebbe sopra l'arte contemporanea un fortissimo e ampio influsso. Andrea Mantegna, se per certe virtù speciali del disegno e per il suo sano realismo appartiene ancora al periodo precedente, inaugura d'altra parte il secol nuovo per la sua interpretazione originale e feconda dell'antichità, di cui egli è il massimo campione.

Il Mantegna nacque presso a Padova nel 1430 ed ebbe a primo maestro lo Squarcione, da cui attinse l'infinito amore dell'antico; ma subì anche l'influsso di Jacopo Bellini, di cui sposò una figlia, e di Donatello (a Padova dal 1444 al 1453), a cui forse si deve il suo realismo, e il patetico così profondo che anima molte

Digitized by Google

delle sue pitture. L'arte del Mantegna si risentì, nel colorito spesso freddo e secco, dello studio delle sculture, sia antiche sia di Donatello. Da Paolo Uccello trasse la scienza della prospettiva; e si ispirò anche a Pier della Francesca. Ma la sua fonte principale fu l'antichità.

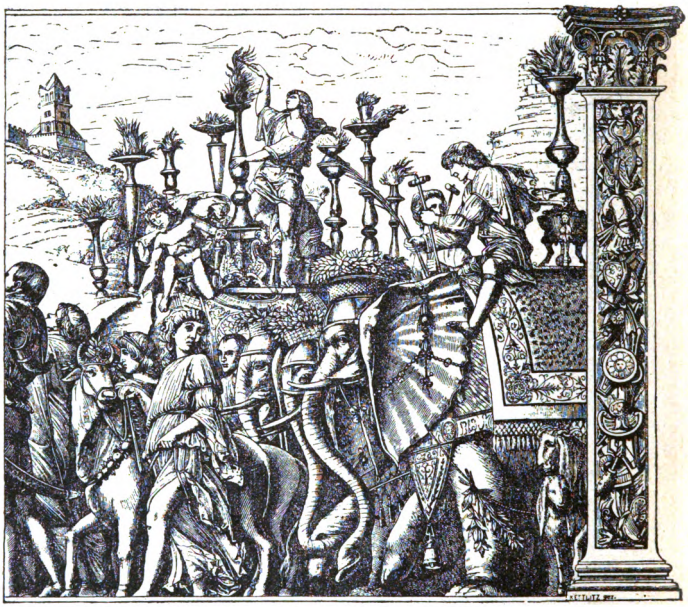
Le sue prime opere sono il polittico di Santa Giustina, ora a Brera, e i mirabili affreschi della cappella dei Santi Giacomo e Cristoforo nella chiesa degli Eremitani, i quali hanno tale nobiltà di composizione e di stile che solo Masaccio poteva fino allora pareggiare. Dal 1457 al 1459 eseguì il famoso trittico di San Zeno a Verona, in cui è da notare il motivo degli angioli deliziosi che cantano e suonano ai piedi del trono della Vergine; il qual motivo vedremo d'ora innanzi frequentemente nelle opere di questo genere. Gli Uffizi hanno di lui un altro trittico, recante in mezzo l'*Adorazione dei Magi*, e ai lati la *Circoncisione* e l'*Ascensione*. In tutte queste opere la scienza archeologica del pittore trionfa nelle vesti nobili e severe, e nelle architetture purissime che servono di sfondo e decorazione alle sue composizioni. Ma nello stesso tempo egli componeva opere di straordinaria freschezza, come il piccolo San Giorgio delle Gallerie Veneziane, e il San Sebastiano del Museo di Vienna, in cui il disegno è così nobile e puro, che Raffaello riuscirà ad animarlo vie più, ma non a superarlo.

Andrea Mantegna.
(Dalle *Vite* del Vasari.)

Nel 1459 Ludovico Gonzaga lo volle a Mantova; dove, decorando di affreschi il palazzo del marchese, interpretò per la prima volta soggetti contemporanei, e li animò di figure vive e grandiose. Oggi restano solo gli affreschi della Camera degli Sposi. Gli affreschi fatti in Vaticano (1488–1490) per Innocenzo VIII, furono distrutti da Pio VI. Tornato a Mantova, dipinse per Isabella il *Parnaso* e *Minerva che fuga i vizi*, ora al Louvre; terminò il *Trionfo di Cesare* (1486-1491); il quale, con la *Scuola d'Atene* di Raffaello, è la più meravigliosa ricostruzione dell'antichità che ci sia pervenuta. In Raffaello è la sintesi del sapere:

Digitized by Google

qui, dello spirito eroico e della grandezza immortale. Il *Trionfo* fu fatto in pittura (ora nel Castello di Hampton Court in Inghilterra), ed in incisione. Poichè il Mantegna fu sommo, ricco, vario, e fantastico anche come incisore. Altre opere del suo ultimo periodo sono il *Cristo morto* di Brera, uno studio di corpo morto nell'asse dell'osservatore, il più maraviglioso scorcio del



N.

Mantegna. — Trionfo di Cesare. (Frammento.) (Hampton Court.)

Quattrocento, la *Madonna coi Santi* della National Gallery di Londra, e la *Vergine col Bambino ed angioli* di Brera.

Il Mantegna morì a Mantova il 15 settembre 1506. Diciamo brevemente che egli insegnò a quelli che vennero dopo la scienza della composizione e lo studio della verità storica, senza parlare dei mirabili progressi fatti conseguire alla tecnica del disegno e del colore.

Accanto al Mantegna è da studiarsi subito la scuola ferrarese, originalissima, ma aspra e brutale fino all'estremo, ricca di osservazione e povera di sentimento, poco amante dell'armo-

Digitized by Google

nia e della beltà, nondimeno sincera, e però vivace. Il suo fondatore è Cosimo Tura (1432-1495), artista secco e tormentato, ma energico nel disegno e ricco nel colore. Ebbe gran parte negli affreschi di Schifanoia, ove è chiaro l'influsso di Piero della Francesca, e dove ora si vedono illustrati i dodici mesi dell'anno, i segni dello Zodiaco con le loro divinità, e i lavori dei campi, con le caccie e i passatempi del duca Borso e della Corte.

Francesco del Cossa (1438-1480) lavorò anch'egli a Schifanoia nelle allegorie di marzo, aprile, maggio, poi andò a Bologna, dove eseguì molte pitture in cui il realismo con i suoi tipi brutti è temperato dalla nobiltà dell'atteggiamento e dell'espressione e dalla morbidezza delle carnagioni. Del resto egli non fuggiva la bellezza, quando la incontrava davanti al suo pennello.

Ercole de' Roberti (1450-1496) subì, come gli altri, l'influsso del Mantegna. Lorenzo Costa, il più grande dei ferraresi, nacque a Ferrara nel 1460, e morì nel 1535 a Mantova, ricco e onorato. Nel 1483 andò a Bologna, dove lavorò attivamente usando un realismo spietato. Ricordiamo la *Madonna dei Bentivoglio* e i due *Trionfi* in San Giacomo Maggiore. Ma la comunione con il Francia raddolcì la sua maniera. Morto il Mantegna, andò a Mantova, dove dipinse per lo studiolo d'Isabella, decorato anche dal Mantegna e dal Perugino, la *Corte d'Isabella,* oggi al Louvre.

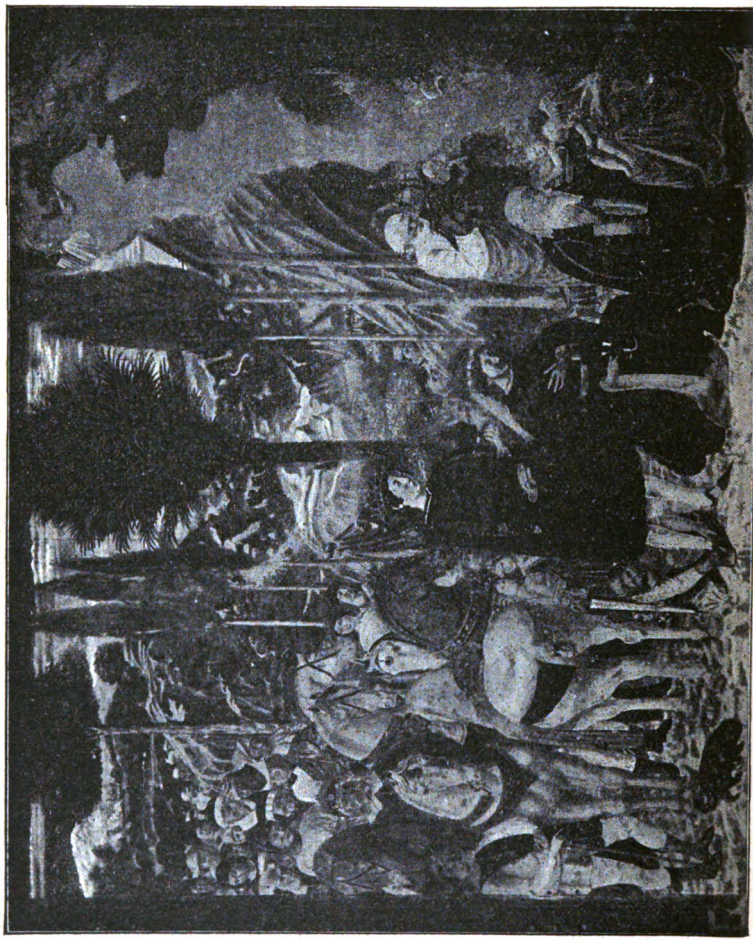
In Firenze e nell'Umbria si prepara un'evoluzione più lenta il cui ultimo resultato è l'opera veramente *rappresentativa* di Raffaello. Cominciamo da Firenze, la quale vede in questo periodo sorgere così ricchi cicli di affreschi, e tal numero di quadri, da non aver nulla da invidiare alle epoche precedenti.

A Firenze, Benozzo Gozzoli, il Botticelli, il Ghirlandaio, Filippino Lippi, il Verrocchio, ci conducono fino ai veri e propri rappresentanti dell'età dell'oro, a Leonardo, a Fra Bartolomeo, a Michelangelo, e a Raffaello, che per alcuni anni, dopo l'Umbria, ebbe Firenze per sua patria adottiva.

Benozzo Gozzoli (1420-1498) è per eccellenza il narratore arguto e ricco di episodi. La sua maniera è agile e piacevole. E pure il suo maestro fu il Beato Angelico, che di lui si servì negli affreschi di Orvieto e del Vaticano. Dal 1450 al 1452 lavorò a Montefalco nell'Umbria, dove arricchì di affreschi la chiesa di San Francesco, e dipinse la famosa *Madonna della Cintola* ora nel palazzo lateranense a Roma. Tornato a Firenze, dipinse nella cappella dei Medici, fino al 1459 circa, le composizioni dell'*Adorazione dei Re Magi;* in cui la sfilata del corteo, variata con prodigiosa fantasia e con incredibile ricchezza di particolari e di episodi, occupa tre pareti dell'oratorio. Le figure vestono i costumi del tempo del pittore; e aggiungono varietà e grazia le molte figure

Digitized by Google

di animali e di angioli, e il bel paesaggio fiorentino che serve di fondo. Questo è il suo capolavoro. A San Gimignano (1464-1467) figurò in un grande ciclo di affreschi la vita di Sant'Ago-



Benozzo Gozzoli. — Adorazione dei Magi (Frammento) (Cappella dei Medici, Firenze).

gostino; e nel Camposanto di Pisa rivestì la parete settentrionale con ventiquattro composizioni figuranti soggetti della storia sacra. Anche qui si notano le stesse qualità dell'*Adorazione dei Re Magi;* senonchè la fantasia del pittore, in maggior varietà di soggetti,

Digitized by Google

può dimostrarsi anche più chiaramente. I fondi sono architetture sontuose, o vedute di paese. I fatti sacri divengono scene di genere trattate con indicibile freschezza di soggetti e di tinte.

Benozzo non aveva curato troppo la forma, e la fusione del colorito. Il Botticelli, il Ghirlandaio, e Filippino perfezionarono le parti lasciate manchevoli da lui. Alessandro Filipepi, detto Botticelli (1447-1510), è uno dei più originali, graziosi e suggestivi pittori del Quattrocento. A questo si deve la seduzione da lui

Sandro Botticelli.
(Dalle *Vite* del Vasari.)

Botticelli. — Tondo. (Firenze, Uffizi.)

Digitized by Google

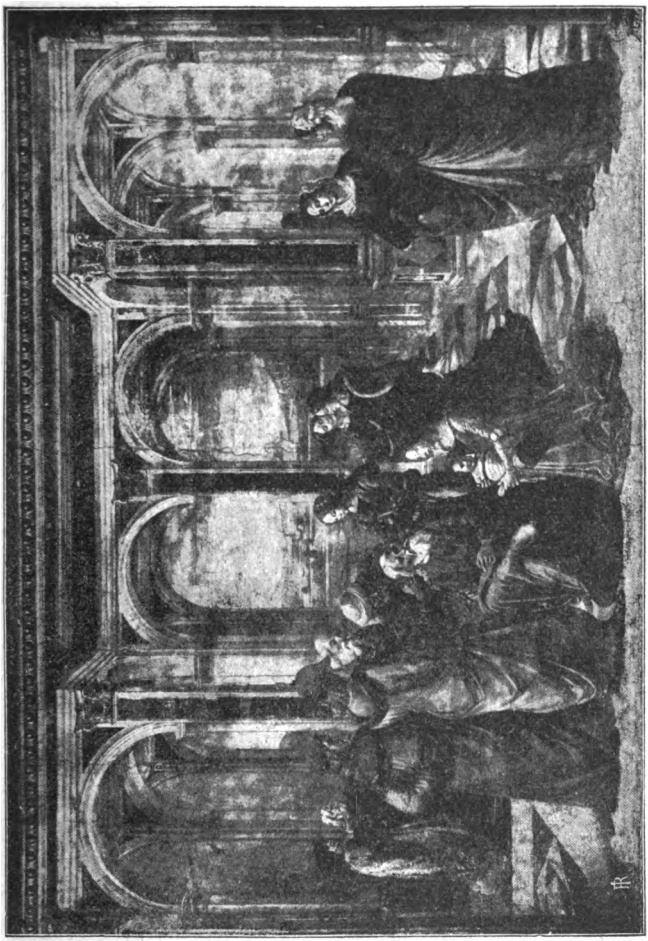
esercitata sugli spiriti moderni, e la sua odierna celebrità. E veramente, pur conservando la freschezza del suo tempo, egli introdusse nell'arte elementi nuovi e vivaci. Discepolo di Fra Filippo, ne mostra l'effetto nelle sue prime opere, per esempio nell'*Incoronazione della Vergine* (Accademia di Firenze). Dello stesso periodo sono i famosi *tondi*, in cui la Vergine è tra nembi di angioli e di fiori. Più tardi il naturalismo del Pollaiuolo, e anche di Andrea del Castagno, modificò la sua maniera e fece più vive le sue figure e più vivace il colore. E quando ebbe studiate le opere classiche, creò figurazioni ed allegorie elegantissime e piene di grazia, la *Calunnia di Apelle*, la *Nascita di Venere*, agli Uffizi, e la celebre *Primavera* all'Accademia. In altro genere, compose per Santa Maria Novella il suo capolavoro, l'*Adorazione dei Magi*, dove non si può descrivere, dice il Vasari, « la bellezza che Sandro mostrò nelle teste che vi si veggono. » Nel 1481 aveva già terminato parte delle illustrazioni alla Divina Commedia. Verso il 1482, Sisto IV lo chiamò a decorare con molti altri la Sistina, dove dipinse tre affreschi. Si provò anche nel ritratto; e gli è attribuita la « Bella Simonetta » del Museo di Berlino. Sandro fu molto amante della correttezza del disegno, talora soverchia; fu valentissimo nella prospettiva lineare; preferì generalmente i fondi di paese; e creò figure di donne snellissime e piene di grazia ineffabile.

Domenico Ghirlandaio.
(Dalle *Vite* del Vasari.)

Domenico Ghirlandaio (1449-1494), allievo di Alesso Baldovinetti (autore di un curioso libro di *ricordi*), ha comune con Benozzo il gusto narrativo e la piacevolezza delle scene e degli episodi; ma lo supera per la nobiltà dell'insieme e per la severità religiosa dei personaggi, pur vestiti con le fogge del tempo. Di lui ricordiamo da prima gli affreschi della chiesa di Ognissanti a Firenze, una *Cena* in San Marco, gli affreschi della *Storia di Santa Fina* nella Collegiale di San Gimignano. Ma le sue opere più importanti sono le storie di San Francesco in Santa Trinita; e gli affreschi del coro di Santa Maria Novella, condotti col fratello Davide dal 1486 al 1490. I soggetti sono

Digitized by Google

sacri, e le scene di genere; ma il realismo vi è sottoposto alle necessità dell'arte monumentale. Non è più la freschezza ingenua di Benozzo; ma una verità nobilitata negli atti e nella

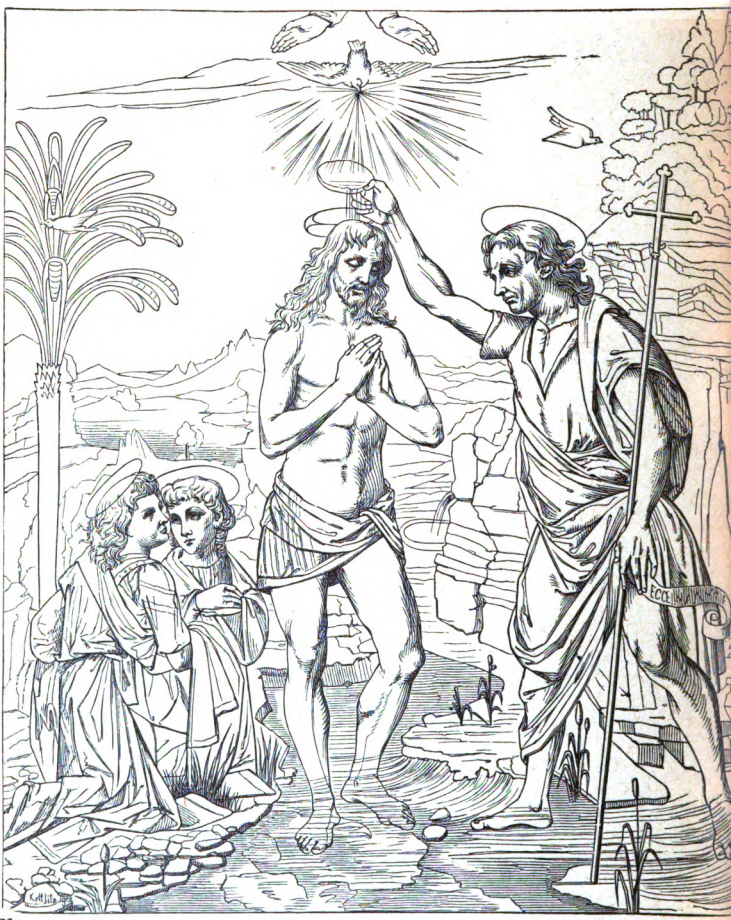


Ghirlandaio. — San Zaccaria scrive il nome di San Giovanni. (Santa Maria Novella.) N.

composizione. A Domenico si devono pure opere di musaico, da lui detto la *pittura per l'eternità*. Gli appartiene in tal genere l'*Annunciazione* che ancora si vede su la porta del Duomo verso Via dei Servi.

Digitized by Google

Filippino Lippi (1457-1504) segna sul Ghirlandaio un nuovo progresso. Le figure divengono anche più naturali e nobili, e la



N.

Verrocchio. — Battesimo di Cristo. (Accademia di Firenze.)

composizione si fa più ricca di movimento e di vita. Filippino riuscì a stabilire saldamente sul terreno le figure e ad armonizzare i gruppi delle figure. Figlio di Fra Filippo, fu allievo del Botticelli, e subì da prima l'influsso di ambedue. Nel 1480 di-

Digitized by Google

pinse l'*Apparizione della Vergine a San Bernardo,* ora nella chiesa di Badia in Firenze. Quattro anni dopo, ebbe l'incarico di terminare la decorazione della cappella Brancacci, dove nondimeno il sommo Masaccio non cede per nulla al suo lontano discepolo, che non ne ha la grandiosità, la vigoria, la nobiltà della composizione. A Roma (1489) frescò la cappella Caraffa alla Minerva; e a Firenze dipinse le storie di San Giovanni e San Filippo nella cappella Strozzi in Santa Maria Novella. Quando morì, si chiusero in Via dei Servi le botteghe, « come nell'esequie dei principali uomini si suole fare alcuna volta. » (Vasari.) Con lui la pittura si svincola definitivamente dall'età dei Primitivi ed entra nell'età dell'oro.

Leonardo.
(Dalle *Vite* del Vasari.)

Fra gli altri fiorentini che derivano dai suddetti, ricordiamo Raffaellino del Garbo (1466-1524) allievo di Filippino; Cosimo Rosselli (1438-1507) che lavorò nella cappella Sistina, e Piero di Cosimo (1461-1521), allievi di Benozzo. Altri pittori si diedero a ricerche più umili, ma non meno utili per il progresso dell'arte; e perfezionarono partitamente i tipi, l'espressione, gli atteggiamenti, i panneggiamenti, la composizione, il colorito, le allegorie. Ricordiamo Alesso Baldovinetti (1427-1499), che studiò la chimica dei colori; Antonio Pollaiuolo, che perfezionò la prospettiva, la fisionomia, l'anatomia e il colorito; suo fratello Piero (1443-1498), di cui è notevole l'allegoria della *Prudenza* agli Uffizi; e da ultimo quel curioso e irrequieto indagatore del Verrocchio, di cui notiamo il *Battesimo di Cristo,* all'Accademia di Firenze, dove il paesaggio è già leonardesco. Il Verrocchio infatti fu il maestro di Leonardo.

Leonardo. — « L'ingegno del pittore vuol essere a similitudine dello specchio, il quale sempre si tramuta nel colore di quella cosa ch'egli ha per obietto, e di tante similitudini si empie, quante sono le cose che gli sono contrapposte. » « Il pittore deve cercare d'essere universale, perchè gli manca assai dignità se fa una cosa bene e l'altra male. » « Se le figure non fanno atti

Digitized by Google

pronti i quali colle membra esprimano il concetto della mente loro, esse figure sono due volte morte. » « Guarda a torre le parti buone di molti visi belli, le quali belle parti sieno conformi più per pubblica fama che per tuo giudizio. »

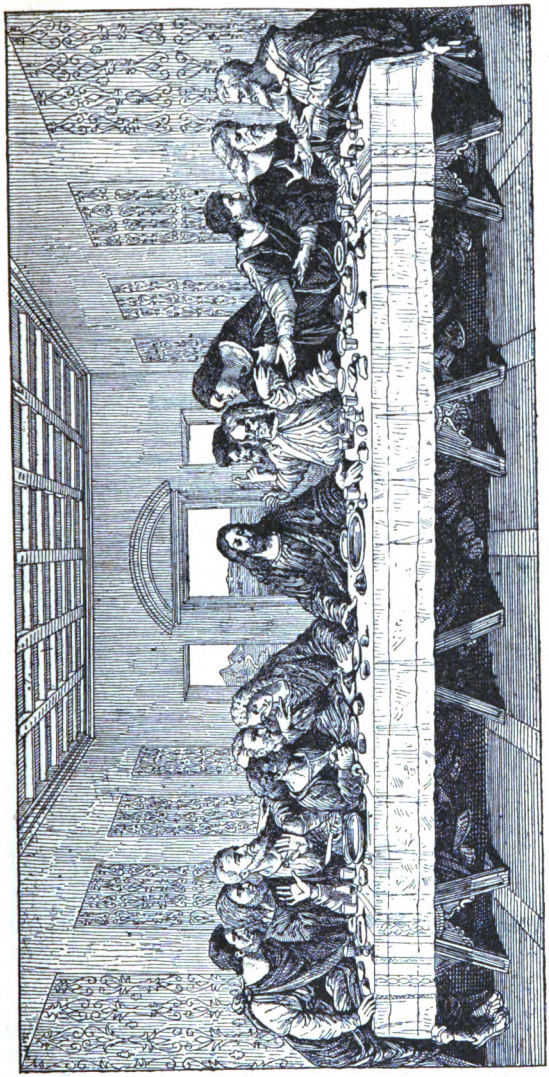
Queste sono parole di Leonardo; e mostrano chiaro, mi sembra, i principii ideali delle sue opere, ossia quelli del secol d'oro. In Raffaello essi appariranno anche più manifesti; ma Leonardo li avrà notati per il primo, pur velandoli nell'opera con la divina ambiguità delle sue figure.

Leonardo, figlio naturale di Ser Piero notaio fiorentino e di una Caterina, nacque nel 1452 a Vinci presso Empoli. Giovanissimo, amò le arti e preferì la musica e la pittura. Fino al 1476 almeno, stette nello studio del Verrocchio, che gli comunicò il suo ardore d'investigazione e di ricerca e il gusto dell'analisi del sentimento. Di questo tempo si assegna a lui l'*Annunciazione* del Louvre, quella degli Uffizi (data da alcuni al Ghirlandaio), e la *Madonna del Garofano* a Berlino. La seconda di queste opere è piena di grazia squisita negli atti e di freschezza nel bel paese marino. Nel 1483 Leonardo andò a Milano, presso Ludovico il Moro. Dell'influsso esercitato da lui su la pittura lombarda, parleremo a suo luogo. Diciamo intanto che a Milano appartengono due suoi capolavori, la *Statua equestre di F. Sforza,* e il *Cenacolo.* Della prima, frutto di lunghe ricerche e di assidue fatiche, condusse solo il modello in creta, che nel 1501 fu poi rovinato a colpi di balestra dalle soldatesche di Luigi XI. Il *Cenacolo,* in Santa Maria delle Grazie, è dipinto ad olio su la parete di fondo del refettorio; ed è una delle più belle creazioni che siano uscite dalla mente dell'uomo in cerca dell'ottimo. Anche oggi, dopo la rovina del tempo che ha lasciato a pena il ricordo della bellezza antica, il capolavoro ci meraviglia e ci conquide. Il volto di Cristo, fatto e rifatto tante volte, ha veramente l'espressione del divino. Nei volti degli Apostoli l'analisi psicologica è così acuta, che essi mostrano per l'esterno il loro sentimento, ognuno con bellissima verità. Ma tutto ciò fu il frutto di un lavoro metodico ed ostinato, ad ogni tratto interrotto dal desiderio del meglio. Qui gli sforzi delle generazioni precedenti si coordinano e si fondono. Qui il disegno, il colore, la composizione, la fisionomia mostrano di esser giunti ad un segno che non è possibile varcare.

Allo stesso periodo appartiene la *Vergine delle Rocce* (Louvre), dove, mediante una perfetta prospettiva aerea, le figure si fondono armoniosamente con un bel paese di rocce pieno di poesia indefinita e squisita; e la *Belle Ferronière* del Louvre; più due ritratti di sconosciuti all'Ambrosiana di Milano.

L'ingegno di Leonardo era veramente universale; e però in lui si compendia tutto il Rinascimento. Egli non solo creò, ma

Digitized by Google



B.

Leonardo. — Il Cenacolo. (Santa Maria delle Grazie, Milano.)

anche trovò; ossia, fu grande non solo come artista, ma come pensatore e scienziato. Ebbe così acuto il desiderio della ricerca, che più volte nocque a sè stesso; e molte opere restarono in-

Digitized by Google

compiute per incontentabilità, e altre rovinarono per l'uso poco saggio di nuove tecniche da lui destinate all'incontro ad assicurarne l'eternità. Dopo Ruggero Bacone, egli intuì i trionfi della filosofia positiva e il valore dell'esperienza; e i suoi principii

B. Leonardo. — Disegno.

applicò alle opere d'arte, spiegò nel *Trattato di Pittura*, svolse ampiamente nelle altre sue opere in cui si ricercano sempre le leggi della « divina proporzione. » I suoi manoscritti sono stati in parte pubblicati; e rivelano veramente l'universalità del suo ingegno, che tutto vide e tutto indagò. Della sua ricerca costante in fatto d'arte, fanno fede i suoi numerosi disegni, che testimo-

Digitized by Google

niano il suo studio e il suo amore nel trarre a poco a poco dalle forme contingenti la forma ideale. In questa parte come nelle altre, il periodo migliore fu per lui quello milanese. A Milano fondò l'Accademia Vinciana, donde uscì il moto rigeneratore dell'arte in Lombardia, e dove egli studiò e determinò alcuna delle sue più belle leggi.

Caduto Ludovico, Leonardo tornò a Firenze, dopo un breve soggiorno a Mantova e a Venezia. A questo periodo appartengono la *Gioconda* (Louvre), ritratto di Mona Lisa del Giocondo, il cui sorriso è stato esaltato da centinaia di scrittori; la *Sant'Anna* (Louvre), e la *Battaglia d'Anghiari*, ordinatagli da Piero Soderini, che doveva ornare una parte della Sala del Consiglio. L'opera si rovinò prima di essere terminata, causa l'impasto speciale dei colori ad olio. Restò il cartone, ora distrutto, ma giudicato dai contemporanei una meraviglia. Leonardo vi aveva rappresentato l'accanimento di un gruppo di cavalieri che si contendevano una bandiera.

Negli ultimi anni della sua vita, Leonardo tornò a Milano, e di là in Francia, presso Francesco I. A questo tempo appartengono il *Bacco* e il *San Giovanni Battista* del Louvre. Il 2 maggio 1519, il grande artista moriva a Cloux, presso Amboise, dove dimorava e operava.

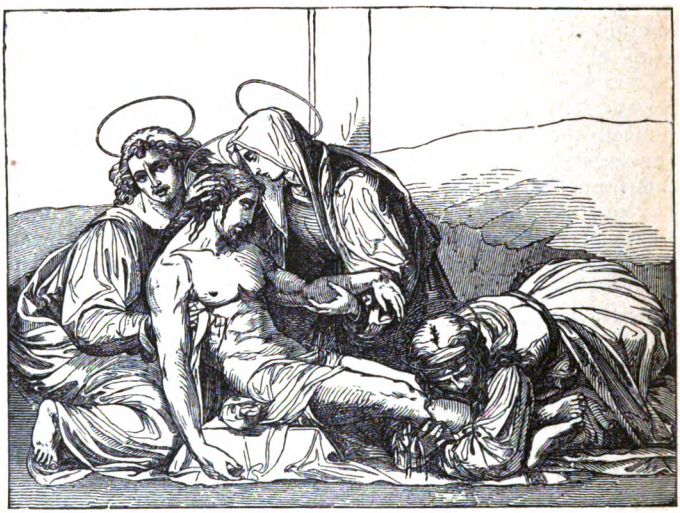
L'influsso di Leonardo fu grande; e anche Raffaello, uscendo della scuola del Perugino, lo subì. Egli ebbe sopra tutti il dono dell'espressione e della grazia, e rivelò per il primo, dopo tanto silenzio, la bellezza della pittura. A questo giovò il suo studio e il suo amore della ricerca; il quale, se talora rovinò alcuni capolavori, diede la perfezione a quelli in cui l'accordo fra il pensiero e la tecnica potè farsi. Ma sopra tutto fu divina in lui l'aria delle sue figure, il cui sorriso è pieno di indefinite cose.

Dopo Leonardo, dobbiamo parlare di Fra Bartolomeo; il quale, meno universale di lui, condusse nondimeno a perfezione l'arte del comporre e del dare la drammaticità alla composizione. Filippino Lippi era ancora per molti lati congiunto ai Primitivi. Fra Bartolomeo se ne stacca del tutto. Egli torna direttamente a Masaccio, e rinnova in Firenze la grande pittura storica, tornando dal realismo all'idealismo.

Baccio della Porta (1475-1517) fu discepolo di Cosimo Rosselli, e si giovò dell'esempio del Perugino e di Leonardo. A quindici anni lasciò il Rosselli e si associò il condiscepolo Mariotto Albertinelli (1474-1515). Sotto l'influsso del Savonarola, bruciò alcuni suoi quadri profani. A questo primo periodo appartiene l'affresco del *Giudizio Universale*, nell'Ospedale di Santa Maria Nuova a Firenze. Qui è da cercarsi l'ispirazione della *Disputa*

Digitized by Google

del Sacramento di Raffaello. Il 26 luglio 1500 entrò nei domenicani, sotto il nome di Fra Bartolomeo. Dopo un lungo riposo, verso il 1506 fece l'*Apparizione della Vergine a San Bernardo*, oggi nell'Accademia di Firenze, mirabile per il ritmo della composizione e per il colore. In questo tempo egli si legò di amicizia con Raffaello, e con lui determinò definitivamente alcune delle supreme leggi della composizione, animata sempre dalla sua ispirazione vigorosa. Nel 1508 andò a Venezia, dove ebbe



N.

Fra Bartolomeo. — La Deposizione. (Palazzo Pitti.)

occasione di perfezionare ancora il colorito per l'esempio dei Bellini. Nel 1514, dopo una nuova associazione di tre anni con Mariotto, andò a Roma, dove fu vinto dalla terribilità di Michelangelo, cui volle forse emulare con il San Pietro e il San Paolo del Quirinale, e il San Marco di Palazzo Pitti. Ma negli ultimi tempi della sua vita tornò alla prima ispirazione, e compose la *Deposizione dalla Croce* (Galleria Pitti). I suoi allievi furono molti, ma tutti mediocri.

È ora tempo di studiare gli Umbri, per poi venir finalmente a Raffaello. Proprio in questo tempo, a Firenze fioriscono Andrea Del Sarto e Michelangelo; ma di questi più opportunamente parleremo nel capitolo IV.

Digitized by Google

Tra i Fiorentini e gli Umbri propriamente detti stanno due pittori di gran merito di cui dobbiamo parlare: e sono Melozzo da Forlì, e Luca Signorelli.

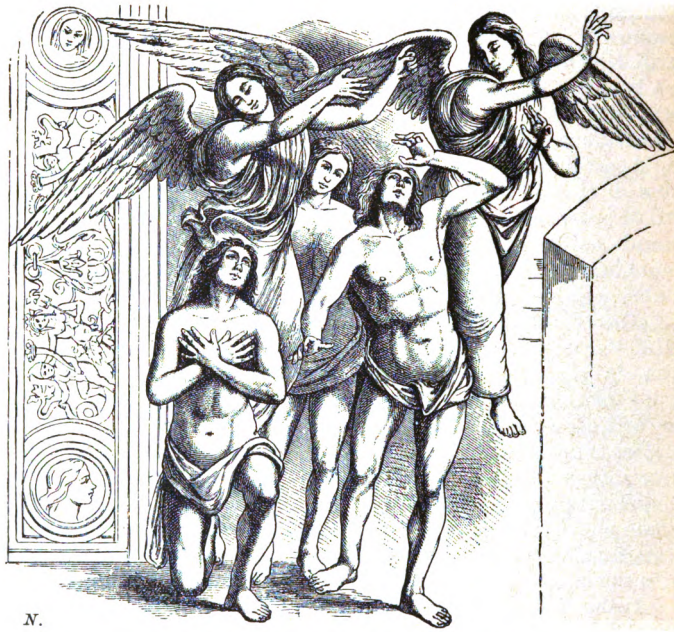
Melozzo degli Ambrosi nacque a Forlì nel 1438, e vi morì nel 1494. Nel 1474 e 1475 fece i dipinti per la biblioteca di Federico d'Urbino, personificazioni delle arti liberali in cui traspare l'influenza fiamminga di Giusto di Gand, che allora lavorava ad Urbino. Chiamato da Sisto IV a Roma, nella tribuna della basilica dei SS. Apostoli dipinse l'*Ascensione di Cristo* (1478), con effetti di prospettiva arditissimi. Quando nel 1711 la tribuna fu demolita, da essa si tolsero i celebri angioli musicanti ora nella sacrestia del Vaticano. Delle decorazioni della Vaticana, la più celebre è il *Sisto IV che nomina il Platina suo bibliotecario,* dove i particolari sono splendidi e vivi pure mancando l'unità della composizione. Su Melozzo poterono molto gli esempi del Mantegna, e sopra tutto di Pier della Francesca, il cui influsso appare spesso nelle sue opere. Ma ebbe tutta sua la grazia, il colorito, e la squisita poesia delle sue creature.

Luca Signorelli.
(Dalle *Vite* del Vasari.)

Anche Luca Signorelli da Cortona (1441-1513) deriva da Piero della Francesca, che ebbe a maestro. Ma mentre nella tecnica Melozzo aveva amato la prospettiva, egli preferì lo studio del nudo e dell'anatomia, e in questo fu veramente il precursore di Michelangelo. A Firenze compì i suoi studi anatomici con la guida del Pollaiuolo e del Verrocchio. Nella sua vita condusse quattro grandi cicli di affreschi e moltissimi quadri d'altare e di cavalletto. I quattro cicli sono: la decorazione della sagrestia del Santuario di Loreto, le pitture della cappella Sistina, quelle del chiostro di Monte Oliveto Maggiore, e quelle della cappella di San Brizio nel Duomo d'Orvieto. Gli affreschi di Orvieto sono il suo capolavoro, e sono fra le più belle cose del suo tempo. Vi figurò il *Giudizio Universale,* dividendolo in quattro composizioni: la *Predica dell'Anticristo,* la *Resurrezione dei morti,* l'*Inferno,* e il *Paradiso.* Questi temi sono trattati con

Digitized by Google

vigore e libertà incredibili. L'*Inferno* è drammatico, impetuoso, eloquente, e ricorda, come la *Predica*, il realismo fiorentino; laddove il *Paradiso*, mistico e soave, ricorda gli Umbri. In tutta l'opera la scienza anatomica è meravigliosa. Più in là andò solo Michelangelo, che lo studiò a lungo e in parte lo rifece, « gentilmente », come dice il Vasari.



Luca Signorelli. — Gruppo di Beati nel Giudizio Finale. (Orvieto.)

La primitiva scuola umbra, che mise capo a Gentile da Fabriano, era stata ricca insieme di particolari narrativi, e di misticismo. Dopo Gentile, la tradizione, un momento interrotta, ricomincia con Benedetto Buonfigli, Fiorenzo di Lorenzo, e Niccolò di Foligno detto Niccolò Alunno. Da questi discende Pietro Vannucci, detto il Perugino (1446-1524), in cui si incarnano la soavità dell'espressione e la ricchezza del colore, caratteristiche della scuola umbra. Nacque a Città della Pieve, e portò in ogni lato d'Italia la sua incessante operosità. Già nel 1482 dipinse nella cappella Sistina alcune storie, fra cui la *Consegna delle chiavi*, capolavoro della sua giovinezza, ricco di espressione e di

Digitized by Google

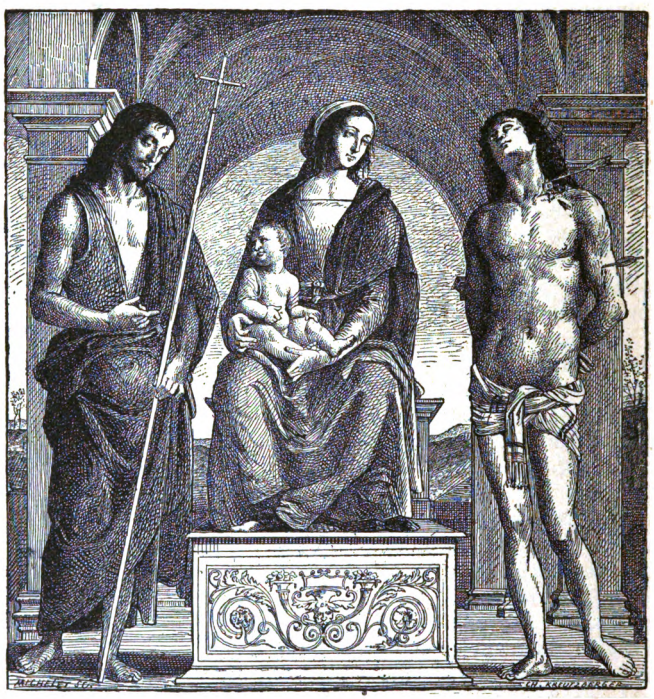
gravità. Ma le opere migliori appartengono alla sua maturità, e a quel periodo in cui egli si stabilì a Firenze, cioè dopo il 1492. Ricordiamo il grande affresco in tre comparti della sagrestia di Santa Maria Maddalena dei Pazzi (1492-1496), dove, oltre la vaghezza delle sei figure, si ammira un bel paese con grandi linee ondulate, dove la prospettiva lineare e l'aerea concorrono alla naturalezza dell'insieme. Il Perugino fu uno dei fondatori del paesaggio moderno; e lo pose sempre a sfondo delle sue figure, animandolo di soavità nuova. Nel 1499 e nel 1500 si diede tutto alla celebre decorazione della *Sala del Cambio* a Perugia. Non possiamo ricordare qui i suoi innumerevoli quadri d'altare; ci basti rammentare la *Deposizione dalla Croce* (Galleria Pitti), la *Pietà* e l'*Assunzione* (Accademia di Firenze), la *Visione di San Bernardo* (Museo di Monaco), e la *Natività* della Villa Albani. Dopo il 1500, la sua produzione si fa affrettata e commerciale; le opere, condotte dagli allievi, si fanno numerosissime, ma perdono la bellezza e l'ispirazione di quelle anteriori.

Il Perugino.
(Dalle *Vite* del Vasari.)

Dopo il Perugino, il più illustre degli Umbri è Bernardino di Betto Biagi, detto il Pinturicchio (1455-1513). Alla dolcezza del sentimento, all'eleganza, alla delicatezza del Perugino, egli aggiunse una straordinaria fertilità di invenzione, un amore dell'episodio e della narrazione, che ne fanno il fratello spirituale di Benozzo e del Ghirlandaio. Alla sua giovinezza appartengono due affreschi della Sistina, il *Battesimo di Cristo* e il *Viaggio di Mosè*. A Roma compì pure grandi cicli di affreschi: le storie di San Francesco e di San Bernardino nella chiesa di Araceli, la decorazione dell'appartamento Borgia in Vaticano, e quella di alcune cappelle di Santa Maria del Popolo. A Siena condusse il suo capolavoro, la decorazione della Libreria del Duomo. In questi affreschi, come negli altri, la sua vena feconda e varia trionfa. I particolari e gli episodi sono graziosissimi, le fogge delle vesti danno occasione ad una profusione d'oro e di tinte oltremarine, rosse, verdi, tutte freschissime e bene associate. In

Digitized by Google

ciò fu proprio il contrario del Perugino, che collocava poche figure su un bel fondo di paese, e faceva scaturir l'interesse dalla profondità del sentimento. Egli fu invece un narratore delicato ed elegante.



B. Perugino. — Madonna e santi. (Uffizi.)

Accanto agli Umbri possiamo studiare i Bolognesi, che hanno con quelli somiglianze grandissime. L'artista più notevole della scuola, anzi il capo di essa, è Francesco Raibolini detto il Francia (1450-1517), che fu da prima orefice ed incisore. Le sue opere più notevoli sono la *Vergine con Santi* (Pinacoteca di Bologna), l'*Annunciazione* (Brera), la *Crocifissione* (Louvre), la pala d'altare della cappella Bentivoglio in San Giacomo; e l'*Adorazione del Bambino* della Pinacoteca bolognese (1499), dove appaiono armonizzate le migliori qualità del nostro pittore. Fin qui egli subisce l'influsso del Perugino, di cui è più preciso ma meno

Digitized by Google

soave. Dopo, subentrò quello del Costa, insieme col quale egli aperse uno studio che presto divenne popolare. Allora dipinse molte Madonne, dolci e delicate, piene di quella malinconia squisita che è la principale ragione della sua originalità, rimasta intatta pur tra gli influssi del Perugino e del Costa. Intorno a lui si formò una scuola numerosissima di cui i più celebri allievi furono Timoteo Viti, Innocenzo da Imola, l'Aspertini, il Chiodarolo, il Bagnacavallo, e Marcantonio.

Francesco Francia. — Madonna.

Raffaello.—Tutti gli artisti che abbiamo finora studiati, toltone il divino Leonardo, rappresentano una tendenza o una conquista dell'arte. Abbiamo anche veduto come una specie di fatalità storica andasse a poco a poco coordinando le energie sparse e le rivolgesse ad un unico fine, ad una meta in cui tutte dovevano fondersi e incontrarsi. Colui che diede alla pittura la sua massima e più compiuta bellezza, fu Raffaello.

Raffaello non ebbe l'irrequietezza e l'ansia continua di Leonardo, non agitò in sè tumulti come quelli che scossero il gran cuore di Michelangelo. La sua dote precipua fu la serenità. Egli creava senza sforzo e senza fatica. Le opere uscivano dalle sue mani come una polla d'acqua dal seno della terra, limpide, pure, senza apparenza di fatica. Egli armonizzò in sè tutte le varie tendenze, e per mezzo di un idealismo che non dimentica le forme della realtà, tolse ogni dissenso tra la materia e la forma, e creò nuovamente un tipo di beltà classica. Già abbiamo riportato il famoso brano della lettera al Castiglione. La lettera è del 1513;

Digitized by Google

ma le prime opere del maestro mostrano anch' esse la tendenza a cogliere tutto intorno il bello, e ad armonizzarlo secondo la propria ispirazione creatrice.

Raffaello Sanzio nacque ad Urbino il 28 marzo 1483. Suo padre fu Giovanni Santi, buon pittore che ondeggiò sempre fra Melozzo e il Perugino senza pervenire ad essere punto originale. Giovanni fu il primo maestro dell' adolescente; e quando nel 1494 morì, gli successe Timoteo Viti, artista che alla scuola del Francia aveva acquistato una delicatezza di comporre e di colorire singolari. Nel 1499 Raffaello passò nello studio del Perugino, che era tornato allora da Firenze a Perugia per la decorazione del Cambio. Comincia allora il primo periodo della sua vita artistica, il peruginesco: a cui seguirono il fiorentino e il romano. Raffaello si palesa qui imitatore del maestro; ma ne avviva le più belle e nobili qualità con l'ardore della sua giovinezza e la freschezza della sua ispirazione. Le figure, mistiche e melanconicamente soavi, risaltano su bei paesi ampi e dolci; il colorito è caldo e vigoroso; lo stile è religioso, nè vi è alcuna traccia di classicismo. Le opere più importanti del primo periodo sono la *Madonna* della raccolta Solly, la *Madonna del Libro* al Museo dell' Eremitaggio a Pietroburgo, l'*Incoronazione della Vergine,* oggi al Vaticano, e lo *Sposalizio,* di Brera. In quest'ultima opera, egli imita un' opera simile del Perugino (Museo di Caen). Ma Raffaello ha sparso nella sua composizione una grazia speciale, un vivo sentimento della bellezza giovanile, un colorito più chiaro e più luminoso. Qui l' artista è quasi originale. L'anno 1504 segna la venuta dell' Urbinate a Firenze, e il vero principio della sua originalità. In Firenze l' artista, già signore dell' arte sua, raccoglie elementi nuovi, li fonde, li perfeziona, e prepara le meraviglie del periodo romano, in cui egli crea senza fatica, come una divinità.

Raffaello.
(Dalle *Vite* del Vasari.)

Poco prima della sua venuta a Firenze, egli era stato a Siena ed era tornato ad Urbino. A questo intermezzo appartengono

Digitized by Google

le *Tre Grazie* del duca d'Aumale, il delizioso *Sogno del Cavaliere* del Museo Nazionale di Londra; e il *San Giorgio* e il *San Michele* del Louvre.

A Firenze, la copia dei mirabili esempi che gli fu dato vedere e studiare, terminarono di formare il suo ingegno poderoso, e gli fecero conoscere tutte quelle varie doti che egli doveva in sè stesso accogliere e temperare. Studiò, come tutti i giovani, le pitture di Masaccio al Carmine, nè trascurò quelle di Filippino. Di Michelangelo vide il cartone della *Guerra di Pisa,* e se ne giovò grandemente per la scienza del disegno. Leonardo gli apprese le meraviglie del chiaroscuro, i segreti più difficili della prospettiva aerea, la tecnica dei colori, la evidenza psicologica delle attitudini e dei gesti. Fra Bartolomeo, che gli fu intimo amico, gli insegnò lo stile, e gli mostrò l'armonia della composizione. Mentre la sua mente a poco a poco raccoglieva ed elaborava le varie parti necessarie alla perfezione, l'arte sua continuava ad essere nobile e pura, non travagliata da affanni e da indagini. I suoi soggetti preferiti sono le *Madonne* e le *Sacre Famiglie.* Qui l'ispirazione è ancora umbra; ma la sua delicatezza dolcissima si unisce a quella scienza della forma, a quella tecnica perfetta del disegno e del colore, che il Perugino aveva ignorato. Nelle pitture raffaellesche di questo periodo, pare che rida e trionfi la primavera: tanta è la loro purezza e la loro beltà. I quadri sono da cavalletto o pale d'altare; una sola volta, in San Severo di Perugia (1505), egli adopera l'affresco. Fra le Madonne, più celebri sono quella *del Granduca* e quella *del Baldacchino* nella Galleria Pitti; la *Madonna del Cardellino* agli Uffizi, e quella *del Prado* a Vienna. Nei ritratti, quelli di Angelo e Maddalena Doni alla Galleria Pitti, e di sè stesso agli Uffizi, egli mostra ancora qualche incertezza che non lascia presagire le meraviglie del futuro ritrattista del periodo romano. Nel 1506, tornato per qualche tempo a Urbino, dipinse il *San Giorgio a cavallo* (Museo dell'Eremitaggio), ispirato da un bassorilievo di Donatello. Al periodo fiorentino appartiene infine la *Deposizione* della Galleria Borghese, il suo primo tentativo di pittura drammatica.

Nel periodo romano, che va dal 1508 alla sua morte, Raffaello giunge finalmente a compiersi e a dare i più bei frutti del suo ingegno e di tutta la pittura. La dimora nella Città eterna gli aperse la mente a un ideale più alto e più vasto; gli ispirò il senso del classico, gli diede il gusto della bellezza non più contingente, ma eterna. Si aggiunga l'influsso del mezzo, del fasto e delle pompe della corte romana, della folla di filosofi, d'umanisti e di poeti che circondavano il trono del Pontefice. Dopo una lunga preparazione già feconda di opere mirabili, l'in-

Digitized by Google

gegno di Raffaello potè qui svolgersi liberamente ed avere occasione a compiere imprese che altrove non avrebbe compiute.

Nei dodici anni del periodo romano, l'attività del giovane pittore è veramente prodigiosa. La decorazione delle Stanze, e

B. Raffaello. — Galatea. (Farnesina, Roma.)

quella delle Logge sono le due opere più grandiose e più importanti. Nella Stanza della Segnatura dipinse la *Scuola di Atene* e la *Disputa del Sacramento*, il trionfo della scienza umana e della divina. Queste due pitture sono le più nobili cose che l'arte

Digitized by Google

abbia generato mai. La meraviglia del concetto è solo superata dalla eccellenza prodigiosa, e pure armonica in ogni lato, della forma. Nella stessa Stanza dipinse il *Parnaso*, la *Promulgazione delle Pandette e delle Decretali*, figure allegoriche, e scene religiose e mitiche. Nella seconda Stanza, detta di Eliodoro, rappresentò la *Cacciata di Eliodoro*, dove è terribilissimo l'atto dell'angiolo, che par veramente volare, la *Messa di Bolsena* con ritratti di contemporanei, l'*Incontro di San Leone ed Attila*, la *Liberazione di San Pietro*, ed altre scene minori. Nel frattempo, decorando le Stanze e le Logge, egli compiva altre opere, la *Madonna di Foligno* (Vaticano), la *Madonna del Pesce* (Madrid), la *Madonna Aldobrandini* (National Gallery), la *Vergine del Diadema* (Louvre); i mirabili e insuperati ritratti di Giulio II (Uffizi), di Leone X (Pitti), di Fedro Inghirami (Volterra), del Castiglione (Louvre). Nella terza Stanza, che Leone X, morto Giulio II, gli ordinò di decorare, dipinse il grande affresco dell'*Incendio di Borgo* e parte della *Battaglia d'Ostia*. Il resto della Stanza fu condotto dagli scolari. In questa si manifesta già l'influsso delle pitture di Michelangiolo nella Sistina. Vi sono effetti propri della scultura, un amore speciale per l'anatomia, per il nudo, per gli scorci, per le attitudini violente. Quanto all'ultima Stanza, quella di Costantino, la morte impedì a Raffaello di porvi mano. La *Battaglia di Costantino* solamente può darci un'idea del concetto del pittore.

Nella decorazione delle Logge, Raffaello, sopraffatto dal lavoro, deve contentarsi di concepire le figure e le scene e di affidarne l'esecuzione agli scolari. Anche qui è chiara l'influenza di Michelangelo. Nondimeno l'Urbinate non si lascia vincere, e ci dà lo stesso creazioni piene di grazia suprema.

Per i Pontefici Raffaello fece i cartoni di due affreschi per la villa della Magliana, e quelli degli arazzi per la Sistina. Queste storie sono dieci, desunte tutte dagli Atti degli Apostoli; e sono veramente meravigliose di evidenza, di bellezza, di colore, di potenza drammatica espressa con sobrietà e concisione.

Nella pittura mitologica, creò la *Storia di Galatea* alla Farnesina, ispirandosi alle note ottave del Poliziano. A proposito di questa pittura, egli scrisse al Castiglione la lettera citata. La *Storia di Psiche*, pure alla Farnesina, fu condotta sotto la sua guida dai discepoli. E mentre attendeva anche all'archeologia e all'architettura, componeva altre opere staccate quasi tutte meravigliose: la *Santa Cecilia* (1516) della Pinacoteca di Bologna, la *Madonna della Seggiola* (Galleria Pitti), la *Madonna di San Sisto* (Dresda), la *Trasfigurazione* (Vaticano) ultima opera di lui, rimasta incompiuta, ma mirabile per la freschezza e la vigoria del concetto, e per la magia del colore.

Digitized by Google

Ma il suo corpo non resse a tanto sforzo. Colpito da febbre, morì il venerdì santo del 1520. La sua morte destò universale compianto. Perdendo lui, il secolo sentì di aver perduto la sua energia più schietta e più pura.

In Raffaello finalmente l'elemento classico e il realistico si contemperarono armoniosamente. La sua pittura, specialmente nel

Raffaello. — Madonna della Seggiola. (Firenze, Pitti.)

più bel periodo, nel tempo delle Stanze e degli Arazzi, è essenzialmente idealista. Ma questo ideale è ancor vivo: laddove nei suoi seguaci esso sarà freddo e morto. Le sue figure sono robuste, sane, vigorose, perfette di forme, e personificano la bellezza ideale dell'uomo; ma nello stesso tempo hanno la freschezza e la grazia dei Primitivi, per l'intensa vita che le anima, e che traspare dagli atteggiamenti ora tranquilli e sereni, ora violenti, ma sempre armoniosi.

La scuola veneziana è la scuola del colore. Laddove gli artisti d'altre scuole avevano portato a somma perfezione il dise-

Digitized by Google

gno, la prospettiva, la composizione, i Veneti, pur giovandosi delle scoperte degli altri, pensarono sopra tutto a perfezionare il colore. A ciò li traeva il loro gusto naturale, e la condizione speciale della loro città. Nessun paese della terra è ricco di colori come Venezia; e le tinte non vi son crude, ma fuse in mille toni vaghissimi e varii. Si aggiunga che il gusto della policromia e della varietà delle tinte era stato sempre proprio dei Veneziani; i quali ne avevano dato chiaramente saggio nella loro architettura. E però, quando le altre scuole languivano, la veneziana, venuta per ultima, creava ancora opere meravigliose per virtù d'un elemento d'arte che non aveva ancora avuto tempo di logorarsi.

La vera età dell'oro dell'arte veneziana comincia tardi: e sarà studiata nel prossimo capitolo. Qui vedremo l'opera di coloro che condussero la pittura naturalmente alle meraviglie di Giorgione e di Tiziano.

Giovanni Bellini.
(Dalle *Vite* del Vasari.)

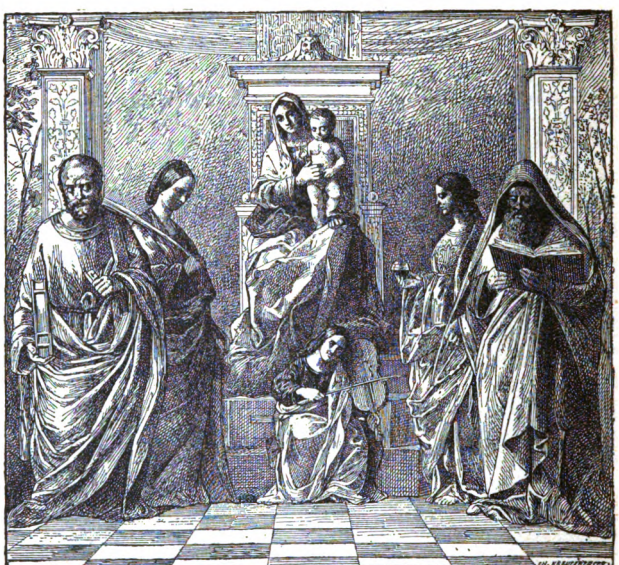
I Veneziani preferirono la pittura di cavalletto, poichè l'affresco non si conservava bene nel loro clima, e il suo colore non era vivace come essi volevano. Nei soggetti, preferirono la narrazione di fatti contemporanei, leggende di santi, e soggetti di pura devozione. Lo spirito del Rinascimento essendovi penetrato tardi, Venezia non attrasse nè il Mantegna, nè i Fiorentini, ma, ben presto, Gentile da Fabriano. La scuola muranese, continuata da Bartolomeo e Alvise Vivarini, continua le tradizioni del medioevo. Carlo Crivelli († dopo il 1494) deriva dai Muranesi; ma, caso raro, mostra influssi della scuola padovana e di Donato. Le sue Madonne sono fresche e graziose, e celebri per i bei festoni di foglie e di frutti, che le circondano (Museo di Brera). Ma solo la venuta di Antonello da Messina (1444-1493) e la diffusione della pittura ad olio da lui introdotta, come pare, in Italia, diedero un avvío originale e fecondo alla scuola. Antonello, stabilitosi a Venezia, vi godè meritata celebrità per i suoi ritratti, fra cui è notevolissimo quello di un *Poeta* al Museo Archeologico di Milano.

Lo sforzo di Antonello trova due continuatori in Gentile e Giovanni Bellini, figli di Jacopo. Giovanni amò le scene religiose

Digitized by Google

e raccolte, piene di soave misticismo; Gentile amò le scene ricche di personaggi e varie di episodi e di colori. Da queste due tendenze discendono due generazioni di pittori: gli uni pensosi dell'ideale, come Giorgione e Tiziano, gli altri della vivacità e dello sfarzo, come il Carpaccio e Paolo Veronese.

Giambellino nacque a Padova nel 1428, e morì a Venezia, dove aveva sempre vissuto, nel 1516. La sua vita artistica offre tre



Giovanni Bellini. — Madonna e santi. (Chiesa di San Zaccaria, Venezia.)

periodi: nel primo egli subisce l'influsso del padre e del Mantegna; nel secondo quello di Antonello, che gli rivela le meraviglie del colorire ad olio; nel terzo è pienamente originale e crea le sue opere più belle. Del primo periodo sono la *Trasfigurazione* del Museo Correr e la *Pietà* di Brera. Dopo, i suoi soggetti preferiti sono le Madonne e le Sacre Conversazioni; in cui a poco a poco, per lentissima evoluzione, egli giunse a realizzare un ideale così divino e così puro, che anche chi venne dopo non potè fare di più. Ricordiamo le tre *Madonne* e la *Madonna con Santi* delle Gallerie Veneziane, il *Trittico dei Frari;* e tacciamo di tante altre opere, in cui il colore è ricco e armonizzato con arte perfetta, il disegno solido e la prospettiva no-

Digitized by Google

tevole, la composizione corretta e graziosa, il paese pieno di nobiltà e di poesia.

Gentile (1427-1507) subì anch'egli da prima l'influsso dei Padovani. Anch'egli si mutò per la venuta di Antonello. Decorò con affreschi, andati perduti, alcune sale del Palazzo Ducale. Oggi restano di lui una serie di *Leggende della Santa Croce* dipinte per la Scuola di San Giovanni Evangelista, ed ora nelle Regie Gallerie di Venezia. Notevolissima è la *Processione di San Marco,* per il realismo delle scene e dei personaggi, e per i pregi dell'esecuzione. Il Museo di Brera possiede una *Predicazione di San Marco* terminata da Giovanni. La pittura di Gentile non ha nulla d'ideale o di grandioso; ma riproduce con grande valentia scene e costumi della vita contemporanea; è pittura storica svolta con mezzi puramente realistici.

La venuta di Leonardo in Lombardia produsse un radicale mutamento nell'avvío di quella Scuola. Prima di lui, i principali rappresentanti della pittura lombarda furono Vincenzo Foppa, autore di un bel *Martirio di San Sebastiano* a Brera; Bernardo Zenale (1436-1526); Ambrogio di Stefano Fossano detto il Borgognone (1450 [1460]-1523), autore di un *Sant'Ambrogio e altri Santi* nella Certosa di Pavia; Ambrogio de Predis, autore di un ritratto di Massimiliano imperatore (1502) in una raccolta privata di Vienna. Tutti questi pittori sono placidi e raccolti, con intonazioni dolci e armoniose.

Parliamo brevemente delle arti minori. L'incisione al bulino si diffonde vie più; mentre quella in legno non riesce a divenire popolare. I più noti incisori in rame di questo periodo sono a Firenze Baccio Baldini, Antonio Pollaiuolo, il Robetta. A Mantova, il Mantegna supera tutti i contemporanei nell'incisione, come nella pittura. Le sue incisioni sono energiche e violente, con un tratto fermo e vigoroso, con grande ricchezza e fantasia nella composizione.

La grande diffusione delle incisioni nocque all'originalità delle arti decorative; le quali trovarono più comodo riprodurre dalle stampe, soggetti e composizioni di maestri, anzichè crearne di nuovi. I Veneziani poi introducono elementi nuovi presi dall'Oriente, sopra tutto nei pizzi, nei musaici, nella legatura dei libri.

Fra i medaglisti, Baldassare d'Este, Sperandio, Nicolò Fiorentino segnano una certa decadenza. Il Caradosso ri-

Digitized by Google

solleva l'arte sua a grande nobiltà. Eccellenti sono pure Giancristoforo Romano, e l'anonimo autore della medaglia di *Alidosi* (1511).

Nella glittica propriamente detta, ebbero favore Giovanni delle Corniole, Pier Maria Pescia, Domenico dei Cammei, incisori di pietre dure. I più bei gioielli erano quelli del Verrocchio, del Pollaiuolo, del Rossetti, del Lantizio, del Francia, dei da Sesto, del Caradosso, e dell'Arcioni.

Digitized by Google

CAPITOLO QUARTO.

L'ETÀ DELL'ORO.

PARTE SECONDA.

§ 1. — INTRODUZIONE.

Le condizioni generali dell'arte e i concetti che l'animano sono in questo secondo periodo dell'età dell'oro quegli stessi che già abbiamo menzionati nell'introduzione al terzo capitolo. Ma l'armonia tra spirito e forma, tra classicismo e realismo comincia a disperdersi; le forze nazionali e particolari si affievoliscono: e si giunge così alle soglie della decadenza.

Un grande fatto accade in questo tempo, cioè la Riforma. Ma in Italia questa ebbe poco effetto e rimase lontana dal popolo. Anche l'arte non ne fu scossa. E quando il concilio di Trento suggellava definitivamente nel 1563 la Controriforma, il Rinascimento era quasi terminato; e gli effetti si mostrarono però nell'età seguente, a cui appártengono i principii dell'arte moderna. La Chiesa, quando con Paolo IV cominciò su sè stessa un'opera di purificazione e di risanamento, lasciò stare l'arte e gli artisti. Solo il secolo XVII doveva poi subire l'influsso delle mutate condizioni degli spiriti e della Chiesa. Paolo IV nel Cinquecento fece coprire le nudità di certi personaggi del *Giudizio Universale*. Ma non si può dire che come papa e come religioso egli avesse gran torto. Lo stesso Aretino, in una lettera famosa, aveva rimproverato a Michelangiolo la sua « impietà d'irreligione ». Anche senza figure nude in chiesa, l'arte era libera lo stesso.

Più utile sarebbe studiare le cause della decadenza nella morale del tempo, ossia ne' suoi costumi e nelle sue opinioni sul bene e sul male. Il continuo crescere delle facoltà creatrici conduce a quella eccitazione e a quella

Digitized by Google

irrequietezza che sono proprie delle epoche di grande civiltà ed oggi si raccolgono sotto il nome unico e nuovo di nevrastenia. A questa eccitazione succede naturalmente la stanchezza, o pure una violenza che mal cela gli eccessi di menti torbide e incerte. Questa è legge generale: nè gl' Italiani del Cinquecento vi si potevano sottrarre.

Ciò detto, non fa d' uopo entrar molto nei particolari. Vi sono due libri che caratterizzano mirabilmente la società italiana del tempo: il *Cortegiano* del Castiglione, e la *Vita* del Cellini. Nel primo abbiamo l' idealizzazione dell' uomo nobile e culto; nel secondo la rappresentazione nuda e cruda dell' uomo del tempo, con le sue violenze, con i suoi vizi, con i suoi pervertimenti morali. È certo che non tutti gli uomini avevano il « punto d' onore » così difficile come quello del Cellini; nè che in tutte le famiglie principesche accadevano le stragi dei Farnesi e dei Medici. E del resto la fine del Quattrocento aveva veduti i fasti dei Borgia. È certo però che agli uomini d' ingegno molto si perdonava; e che agli artisti ogni cosa era ritenuta lecita. Il che deriva da un intellettualismo a cui il « bel gesto » piace più della retta ponderazion delle cose. Occorre ricordare che Paolo III disse del Cellini che gli uomini come costui « non hanno da esser obbligati alle leggi »? E i trionfi dell'Aretino non derivavan forse da simili ragioni?

Comunque, l' amore dell' arte e del lusso, anzichè diminuire crebbero. La decadenza morale e la servitù straniera non tolsero le ricchezze delle classi dominanti; e poichè il Rinascimento era stato un moto essenzialmente aristocratico, anche attraverso le guerre e le contese l' arte, pur avviandosi al decadimento, continuò a fiorire. Anzi, ella penetrò forse più di prima nelle classi medie e men ricche: specialmente con le sue derivazioni industriali, con le stampe, con i mobili, con i vasi. I « vasi amatorii, » i « vasi gameli » o « nuziali, » i bei piatti da tavola ornati entrano dappertutto, e diffondono il gusto della bellezza e dell' arte. E questa diffusione del gusto e questo amore dell' arte non vennero meno fino ai primi del Settecento. Il Seicento fu uno dei secoli in cui più si fecero lavorare e meglio si pagarono i pittori, gli scultori, e gli architetti. Anzi la magnificenza prese spesso il posto del bello.

Digitized by Google

Della letteratura dell' epoca già abbiamo discorso. Ricordiamo solo che la Musa di questo periodo non è più sempre quella gioiosa dell'Ariosto. Il Tasso si fa l'interprete di un « mal del secolo » che precedette quello del Chateaubriand e del Leopardi e covava sotto gli splendori dei gentiluomini e delle corti.

Dobbiamo ora parlare di una certa incoerenza nella scelta dei soggetti, la quale è uno dei segni più chiari della decadenza. La fantasia e il capriccio dominavano. Il Bandinelli mutò in una *Cerere* una sua statua di *Eva;* e di un *Adamo* fece un *Bacco,* perchè le anche erano troppo strette. Gianbologna fu lungamente incerto se chiamare un suo celebre gruppo « il Ratto di Andromeda per opera di Fineo » oppure, come fece, « il Ratto delle Sabine ». E gli esempi si potrebbero moltiplicare. In altri, all' incontro, il ragionamento logico e rigido si sostituisce alla bella libertà di Raffaello e di Michelangelo: e tutto è misurato, stabilito, definito: e così l' anima manca. L' astrazione diviene la regola di gran parte dei pittori. La visione concreta e animata del corpo umano si disperde: e si fanno belle membra poderose senza vita. Le forme divengono convenzionali e fredde; i tipi vengon meno, e la bella armonia di Raffaello muore per sempre. Da questa mancanza di convinzione e di sincerità nasce il gusto dell' eccessivo e del declamatorio. Allora sorge il genere colossale, nell' architettura (e qui non fu male) e nelle altre arti. Da tutto ciò deriva il malanno principale, che sempre nell' arte accompagna la mancanza di sincerità: cioè l' improvvisazione. Avendo acquistata una straordinaria valentía nella esecuzione, e potendo profittare degli sforzi dei loro antecessori, gli artisti, e specialmente i pittori, si danno a compiere in breve e rapidamente opere immense. E questo parve al Vasari il sommo dell' arte: « L' hanno ridotta oggi talmente perfetta, e facile (la pittura).... che dove prima da que' nostri maestri si faceva una tavola in sei anni, oggi, in un anno questi ne fanno sei.... » Questa era decadenza bella e buona; e solo artisti prodigiosi, come il Tiziano, il Veronese, e il Tintoretto, potevano medesimamente crear opere belle.

Questi sono i segni della decadenza. Ma nondimeno,

Digitized by Google

anche questo è un periodo di grande splendore. Le opere abbondano e spesso attingono la perfezione. Michelangelo domina solitario: e in varie parti d' Italia, il Correggio, i Milanesi, i Veneziani, compongono pagine immortali.

L' influsso dell' antichità, come abbiamo notato nel periodo precedente, diviene preponderante, e finisce a poco a poco con lo spegnere l' ispirazione. Nell' architettura, i modelli non variano; ma la loro conoscenza diventa, per opera del Vignola, del Serlio, del Palladio, così precisa e sicura che non è quasi lecito andar più oltre. Nel 1542 si fonda a Roma l'Accademia Vitruviana, al fine di dare un testo critico e definitivo di Vitruvio. Gli scultori, oltre le opere già note ai loro antecessori, altre ne vedono scoperte nei continui scavi: la *Chimera* (1554), l' *Oratore* etrusco (1565), l' *Ercole Farnese* (1540), e il *Toro Farnese* (1546) con la famosa *Flora*. Fra i pittori, la scuola romana e la fiorentina vivono delle forme della statuaria antica; laddove altri, e sopratutto il Correggio e i Veneziani, si valgono liberamente della mitologia per aver agio a creare bei corpi nudi, ricchi di colori e di luci.

L' allegoria, per tanti lati congiunta al polimorfismo antico, riprende vigore di mano in mano che il classicismo vince il realismo: e talora giunge al sublime. Occorre ricordare le allegorie del Giorno, della Notte, dell'Aurora, e del Crepuscolo di Michelangelo? In questi spesso abbiamo un vero e proprio simbolismo. Nelle pitture della Sistina, un tratto di muraglia rappresenta una città, un albero figura un paesaggio intiero. Un altro grande allegorista è Paolo Veronese; le allegorie del quale, nel Palazzo Ducale, sono meravigliose per carattere e per interpretazione.

Allo studio dell' antichità si deve anche l' accresciuto amore per il nudo. Michelangelo nella Sistina toglie quasi intieramente le vesti per isfoggiare muscoli gonfi e carni palpitanti. Ma anche qui si fece la riazione. Abbiamo veduto Paolo IV far coprire da Daniele di Volterra certi nudi michelangioleschi; e nel 1582 lo scultore Ammannati ritrattava pubblicamente l' uso da lui fatto della nudità. Nel 1596 Clemente VIII Aldobrandini voleva cancellare

Digitized by Google

affatto il *Giudizio Universale;* e solo le preghiere dell'Accademia di San Luca lo fecero desistere dall'intento.

Il realismo quasi scompare: o almeno, nella maggior parte dei casi, sussiste più nell'intenzione che nel fatto. Gli esempi buoni non mancano. I soggetti storici contemporanei sono trattati nel bassorilievo, nel quadro, nelle ceramiche. La scultura e la pittura di genere acquistano valore proprio. Giorgione crea la pittura di genere avente la stessa nobiltà e dimensione e stile della storica. Il *Concerto* del Palazzo Pitti e quello del Louvre sono splendidi esempi di questo genere che ebbe nei Bonifaci i migliori imitatori. Ma generalmente la freschezza e l'ingenuità delle impressioni dei Primitivi e di Raffaello sono perdute. E d'altra parte i più, dietro l'esempio di Michelangelo, sdegnano il ritratto, per un malinteso platonismo, e creano solo figure ideali.

Nondimeno i bei ritratti abbondano, per la naturale abbondanza di ogni opera d'arte in quel tempo fortunato. Mirabili sopra tutti sono quelli del Bronzino e dei Veneziani. Cominciano anche a venire in voga i ritratti di intiere famiglie già noti al Mantegna e all'Holbein; il qual genere fu poi preferito nel secolo seguente dai Fiamminghi e dagli Olandesi.

La prospettiva e l'anatomia non hanno più secreti per gli artisti. La scienza anatomica di Michelangelo ha veramente del miracoloso. È bensì vero che egli talora ne abusa. Ma più ne abusarono i suoi seguaci, che anzi la falsarono, e la fecero sopratutto consistere nel fare muscoli impossibili e straordinari.

Diminuendo l'ispirazione, cresce e prospera la critica. I letterati hanno quindi un nuovo ufficio da compiere; e divengono consiglieri dei principi e degli artisti. Talvolta anzi essi impongono i soggetti e persino la distribuzione dei personaggi. Il vero creatore della critica è Pietro Aretino. Lasciamo stare la sua cattiva fama e i suoi ricatti, di cui non ci dobbiamo occupare. Ma è certo che nessuno nel suo tempo giudicò con maggior chiarezza, eloquenza e delicatezza le opere d'arte. I suoi giudizi, quando non

Digitized by Google

sono turbati da cure estranee all' arte, sono retti e coraggiosi e talora opposti all' opinione di tutti i contemporanei. Così, egli difese coraggiosamente il morto Raffaello, quando vide che a danno di questo la fama di Michelangelo soverchiava; e giudicò con giusto rigore Dosso Dossi, portato alle stelle dall'Ariosto. Nessuno meglio di lui seppe penetrare nell' ingegno di Tiziano; nè senza effetto su l' animo del pittore debbono essere stati i loro colloqui, se in essi era quell' intuizione del paesaggio moderno che esce così viva e mirabile da quella non meno mirabile lettera, che lo spazio mi vieta di riferire, in cui egli descrive a Tiziano un tramonto nuvoloso su la laguna.

Giorgio Vasari crea, dopo il tentativo del Ghiberti, la storia dell' arte. Le sue *Vite dei più eccellenti Architetti, Pittori e Scultori* sono ancora il più bel monumento elevato alla gloria dell' arte nostra fino al secolo XVI. Non mancano certo gli errori e le confusioni; ma occorre considerare che egli per il primo, e quasi senza predecessori, si accingeva a un' opera che ha veramente del meraviglioso. Notevoli sono pure i dialoghi e i trattati del Dolce, del Pino, del Michiel, dell'Armenini e del Lomazzo.

Gli artisti del Quattrocento erano ancora uniti in corporazioni professionali. Nella seconda metà del 500 cominciano ad istituirsi le Accademie; e questo fatto indica il passaggio dal libero insegnamento degli artisti, alla scuola e alla pedanteria. La prima accademia vera e propria fu fondata a Firenze nel 1563; prese il nome di *Accademia del Disegno*, e fu il modello degli altri simili istituti.

A Firenze, il più importante dei protettori delle arti è Cosimo (1519-1574), primo granduca di Toscana; il quale fu davvero degno della sua famiglia, amatore appassionato delle cose antiche e protettore degli artisti. Egli elevò le Loggie del Mercato Nuovo (1540), ingrandì il Palazzo Pitti, creò il giardino Boboli, gittò le fondamenta degli Uffizi, e comperò e fece eseguire lavori da molti dei più celebri artisti del tempo, dal Cellini, dall'Ammannati, dal Gianbologna, dal Bronzino. Ferdinando (1549-1608), fu un vero mecenate: e a Roma, essendo cardinale, fondò la Villa

Digitized by Google

Medici. Accanto ai Medici, sono da notare gli Strozzi. Filippo, nel 1533, riprese i lavori del palazzo avito. Roberto († 1566) ebbe in dono da Michelangelo due statue di *Schiavi*. Siena, nonostante le sventure politiche, offre artisti come il Peruzzi, il Sodoma, il Rustici. Lucca, per opera dell'Ammannati che diede i piani del colossale Palazzo Comunale, si arricchisce di begli edifici monumentali.

Vicino alla Toscana, l'Umbria ha omai perduto l'antico splendore. Roma all'incontro continua ad essere il centro dell'arte, sia per le lunghe dimore di Michelangelo, sia per il gran numero degli epigoni suoi e di Raffaello. Clemente VII Medici, di cui non occorre qui parlare come politico, continua degnamente, dopo l'oscuro intervallo di Adriano VI fiammingo, l'opera illuminata di Giulio II e di Leone X. Gli ultimi eroi dell'età aurea, in parte chiamati già da Leone, restano intorno a lui. Michelangelo, Antonio da San Gallo, Baldassarre Peruzzi, Giulio Romano, Sebastiano del Piombo, il Cellini lavorano sotto i suoi auspicii. Ma il sacco di Roma (1527), provocato dalla sua politica doppia e incerta, recò irreparabile nocumento all'arte e disperse molti tesori. Il suo successore, Paolo III Farnese (1534-1549), curò l'abbellimento e la sicurezza di Roma, e fu grande protettore degli artisti. Ma erano passati i bei tempi di Leone X; nè vi era più Bramante o Raffaello; e Michelangelo restava solitario. Nel 1545-1546 fu a Roma Tiziano; ma il papa non volle o non potè trattenerlo. I suoi nipoti, il cardinale Alessandro e Ranuccio Farnese elevarono il palazzo Farnese, e la villa di Caprarola. Alessandro sopratutto favorì le arti, e radunò nel suo palazzo, la cui cornice era stata disegnata da Michelangelo, l'*Ercole*, la *Flora*, il *Toro* già menzionati. Giulio III (1550-1555) è l'ultimo dei papi mecenati del Rinascimento. A lui si deve l'erezione della splendida villa fuori porta del Popolo, opera del Vignola, del Vasari, e dell'Ammannati. I papi che vennero dopo di lui ebbero da pensare più allo Stato e alla Chiesa che all'arte. Continuarono ad alzar monumenti e ad abbellir Roma, ma senza l'ardore illuminato e amoroso dei loro predecessori. Pio IV (1559-1565) fece alzare da Michelangelo la chiesa di Santa Maria degli Angioli nelle rovine delle terme di Diocleziano. Sotto Gre-

Digitized by Google

gorio XIII Buoncompagni (1572-1585) la città si arricchì di chiese, di ville, e di fontane, tra le quali è famosa quella delle Tartarughe, opera del fiorentino Taddeo Landini. Con Sisto V (1585-1590), la cui violenta energia par rinnovare i prodigi del suo omonimo Sisto IV, il Rinascimento, anche rispetto al tempo, è terminato. Ma quel forte papa spese in costruzioni, in cinque soli anni, quasi cinquanta milioni di lire. Continuò i lavori della cupola di San Pietro, stabilì nel Vaticano una nuova biblioteca, alzò nel Laterano un grandioso palazzo, fece elevare l'obelisco di San Pietro, restaurò gli acquedotti, e costruì una fontana nella Piazza di Termini.

Palermo si abbellisce per opera di una dinastia di scultori lombardi divenuti siciliani, i Gagini. A Messina lavora e muore assassinato Polidoro da Caravaggio; ed inalza monumenti notevolissimi, la Fontana della cattedrale e quella del porto, Fra Giovanni Angelo da Montorsoli, toscano.

Ad Urbino, i Della Rovere, e specialmente Francesco Maria II (1508-1538) e Guidubaldo II († 1574) cercarono di ridare l'antico splendore al ducato; si giovarono dell'opera di Tiziano, di Michelangelo, del miniaturista Clovio, del Genga, di Taddeo Zuccheri, e sopratutto di Federigo Barocci; e vicino a Pesaro Guidubaldo eseguì i restauri della Villa di Monte Imperiale, elevandovi presso per opera di Ger. Genga un nuovo palazzo decorato dal Bronzino, da Raffaello del Colle, e da altri. Presso agli Urbinati, la Romagna tace. Forlì genera il Palmezzano e l'Agresti: Faenza l'Armenini, e continua nell'industria delle maioliche. Bologna invece è un vero vivaio di artisti, e sopratutto di pittori: nell'architettura ha maestri come il Marchesi, il Serlio, il Vignola, il Tibaldi; e si arricchisce di bei palazzi con ampi portici; Parma ha la gloria del Correggio, la cui protettrice fu donna Giovanna, abbadessa di San Paolo, e del Parmigianino. A Ferrara l'arte ha un ultimo splendore sotto il ducato di Ercole II (1534-1559), che chiamò fra gli altri Tiziano e Giulio Romano, diede impulso all'arte degli arazzi, e acquistò l'*Ercole* colossale di Iacopo Sansovino.

A Mantova i Gonzaga continuano sino alla fine del secolo

Digitized by Google

l'attività intelligente dei loro predecessori. Isabella continua fino alla morte (1539) a governare le cose dell'arte; e partita dai Primitivi giunge al principio della decadenza. In questo ultimo periodo, il suo consigliere fu il Castiglione, e l'artista preferito Giulio Romano, il quale, grazie ancora alla liberalità di Federico II, figlio d'Isabella († 1540), trasformò la paludosa Mantova in una città splendida, ricca di edifici e di pitture. L'opera più importante è il castello del *Te* (abbreviazione di *tajetto*, passaggio per lo scolo delle acque), nel quale sono celebri gli affreschi della *Gigantomachia* e della *Storia di Psiche*, opere di Giulio. Per Federico lavorarono inoltre Tiziano, il Correggio, Sebastiano del Piombo, il Sansovino. Suo figlio Francesco III (1540-1550) ricostruì la cattedrale di San Pietro.

La decadenza politica di Venezia comincia lenta lenta in questo periodo; e nondimeno nessun altro tempo fu colà più prospero all'arte. Anzi Venezia conduce la grande arte fino all'estremo limite del Rinascimento, e gloriosamente lo suggella. Quando le altre scuole decadono, la veneziana è nel suo massimo splendore. I dogi, le corporazioni religiose e civili, i privati gareggiano di magnificenza e di sfarzo. Tiziano diventa il pittore cesareo dei potenti d'Europa. Non entriamo in particolari, per non ripetere ciò che diremo più avanti nella trattazione particolare. Ma quale serie di splendori, dal Carpaccio al Tintoretto!

Padova, nonostante gli sforzi del cardinal Bembo, entra vie più nella cerchia dell'arte veneziana. Verona genera Paolo e i Bonifaci. Nella vicina Lombardia, Milano, pur sotto l'oppressione straniera, è splendida di arti e di lusso. Su le pareti degli innumerevoli edifici, gli allievi di Leonardo, il Luini e la sua scuola, dipingono composizioni piene di purezza e di grazia. In Liguria, Genova si desta finalmente per opera di Andrea Doria († 1560), che fece elevare il suo palazzo da Giov. Angelo da Montorsoli. L'architetto umbro Galeazzo Alessi, venutovi nel 1549, rifece quasi del tutto la città; creò la Strada Nuova, ed elevò numerosissimi edifici. Da allora Genova rivaleggiò con Venezia per la magnificenza de' suoi palazzi.

Digitized by Google

§ 2. — L'ARCHITETTURA.

Di tutte le arti, l'architettura fu quella che nell'ultimo periodo del Rinascimento diede i migliori frutti. Laddove la pittura e la scultura non oltrepassano più le orme di Raffaello e di Michelangelo, l'architettura prosegue nella via aperta da Bramante e si svolge ancora in mille forme acquistando vie più di ricchezza e di decoro. Gli architetti vengono in possesso di tutti i segreti tecnici e di tutte le regole degli stili classici; e giovandosi delle fatiche dei predecessori, giungono a poco a poco a poter improntare con il loro stile non più un solo edificio, ma vaste raccolte di edifici. Allora, per opera di un solo architetto, si creano in breve nuove strade e nuovi quartieri. Ma d'altra parte, pur in mezzo alla grande varietà degli stili individuali, da quello agitato e mosso di Michelangelo al purissimo del Palladio, la troppa scienza nuoce all'ispirazione; e spesso le opere sono pure, armoniose, ma fredde.

Le opere teoriche naturalmente abbondano. Gli architetti e i critici si sforzano di codificare le leggi dell'arte. I trattati più importanti sono le *Regole generali d'architettura* (1537-1547) di Sebastiano Serlio, nato a Bologna nel 1475, morto a Fontainebleau nel 1552, del quale non si conosce nessun edificio autentico; la *Regola delli cinque Ordini d'Architettura* (1563) del Vignola, e *I quattro Libri dell'Architettura* (1570) del Palladio. In grazia a questo progresso della teorica, anche la pratica diviene più facile, ed ogni difficoltà è superata senza fatica. Michelangelo termina la cupola di San Pietro con molto minore fatica e studio del Brunellesco a Firenze.

Nella costruzione, il marmo sopraffà la pietra da taglio, e questa il mattone, usato solo a Bologna, a Ferrara, in Lombardia, e, ad ogni modo, coperto di stucco. Gli ornamenti in terra cotta scompaiono. Il rustico, e il taglio a foggia di diamante tornano in onore. Michelangelo inventa i frontoni spezzati, alternati con quelli semicircolari e triangolari. Gli « ordini » imperano vie più, e abbracciano da ogni parte l'edificio, togliendo via ogni altro orna-

Digitized by Google

mento. Il dorico e il toscano prevalgono. Talora il primo si combina con l'ionico per opera del Sansovino e del Palladio, con magnificenza rara. L'uso delle colonnate all'esterno è raro. Si usano invece assai le colonne incastrate nel muro, e le colonne accoppiate. Talvolta si usano le colonne rustiche, cioè con rilievi in rustico, come nella facciata posteriore del palazzo Pitti, dell'Ammannati. Si fanno anche colonne scannellate a spirale, e colonne istoriate. I pilastri assumono forme svariatissime. L'ornamentazione dell'edifizio viene rigorosamente sottomessa allo stile e agli ordini; e perde di varietà e di libertà. Vengono sempre più in onore le cariatidi; ma queste danno alla costruzione più movimento e più vita. Così si usano vie più le balaustrate che coronano gli edifici. L'ufficio della scultura decorativa divien quasi nullo. La statuaria e l'altorilievo prendono il posto dei bassorilievi preferiti dalle età precedenti; e d'altra parte gli architetti ne approfittano per giovarsene come di veri e propri elementi architettonici. Da Michelangelo in poi, questo diviene un vero e proprio abuso, per il quale l'antropomorfismo regna in tutti i particolare della costruzione, e i muri, le porte, le finestre, le nicchie si popolano di figure umane aventi puro ufficio di decorazioni o di membri architettonici. All'incontro la pittura delle facciate, contraria ad ogni principio architettonico, continua ad essere usata in una grande quantità di edifici.

Oltre le chiese, i palazzi, gli ospedali, i monumenti funerarii, si costruiscono teatri e sale per concerti. È celebre il Teatro Olimpico di Vicenza del Palladio. Fra le biblioteche sono illustri la Laurenziana di Michelangelo, e quella di San Marco del Sansovino. I lavori di edilità, piazze, vie, porte, ponti, fontane acquistano di magnificenza e di varietà. Le ville coi loro giardini sono elevate con amore vie più crescente, e con fasto ignoto alle età anteriori. Basterà ricordare, nella sola Toscana, il giardino Boboli, e le ville di Pratolino e di Castello.

L'architettura militare si collegò strettamente con quella civile: nè vi fu grande architetto civile che non fosse anche militare. Ma già la separazione comincia a farsi notare in Girolamo Genga. L'architetto militare co-

Digitized by Google

minciò a tener conto solo delle ragioni della difesa, e dimenticò quelle della beltà.

Gli artisti. — Fra i seguaci di Bramante, Baldassarre Peruzzi, nato a Volterra nel 1481 di famiglia fiorentina, istruito nell'arte a Siena, e morto a Roma nel 1536, è il più originale e il più elegante. Andato a Roma nel 1503, vi si segnalò presto come pittore e come architetto. Come pittore fu seguace da prima del Pinturicchio, e poi sentì l'influsso di Raffaello e del Sodoma, mostrando un ingegno agile e vivace. Ma queste virtù gli giovaron meglio nell'architettura, dove egli conobbe in modo raro l'arte di trarre dal poco grandi effetti, e di giovarsi dei mezzi e dei motivi più semplici per animare i suoi edifici e dar vita alle loro facciate. A Roma, una delle sue più belle opere è la villa della Farnesina (1511), elevata per Agostino Chigi, una delle più care, più pure, più armoniose creature del Rinascimento, ricca di eleganza e di ritmo e anche di quella grazia ingenua e primitiva che nessuno edificio conobbe più dopo di questo. Il Vasari disse che la Farnesina pareva nata, più tosto che costruita, « non murata, ma nata. » Ma oggi alcuni vogliono dare a Raffaello l'onore di una così bella opera. Il Peruzzi fu poi preposto (dal 1520 al 1527 e dal 1532 al 1536) alla fabbrica di San Pietro; ma non potè lasciarvi, per molte ragioni, grandi traccie di sè. All'incontro dotò Roma di un altro capolavoro, il palazzo Massimi, cominciato da lui nel 1535, e continuato e in parte sciupato da altri. Qui egli trionfò delle difficoltà del luogo, creando una facciata curva che pare non forzata, ma naturale. A Siena gli appartengono il cortile dell'oratorio di Santa Caterina, le chiese di San Sebastiano e del Carmine, i bastioni della porta Pispini, e la villa Belcaro; a Bologna la facciata del palazzo Albergati, grandiosa e severa, e i piani del palazzo Lambertini; e a Carpi i disegni della cattedrale e del palazzo dei duchi.

Il fiorentino Antonio da Sangallo (1485-1546) fu esempio raro di attività veramente prodigiosa. Architetto civile e militare, egli diede piani e disegni di innumerevoli edifici di ogni specie, e fu di continuo in moto per sorvegliarne la costruzione, attendendo insieme fino a cinque monumenti in luoghi diversi. Le sue opere principali sono il disegno per San Pietro, e il palazzo Farnese. Il primo, troppo diffuso in particolari, fu accusato dai contemporanei di essere più gotico che classico. Il palazzo Farnese, i cui lavori cominciarono al più tardi nel 1517, ricorda nella facciata i palazzi fiorentini, ma non è privo di errori. La cornice purissima, e il piano superiore del cortile sono di Michelangelo; e con lo stesso motivo di questo ultimo piano è condotta la fac-

Digitized by Google

ciata posteriore, costruita dal Vignola o da Giacomo della Porta. Comunque, il palazzo Farnese è uno degli edifizi più belli e più grandiosi del Rinascimento romano.

Ma a Roma le opere del Peruzzi e di Antonio dovettero cedere all'ingegno terribile di Michelangelo. Allievo, come architetto, di Giuliano da San Gallo, cominciò a Firenze con il progetto per la facciata di San Lorenzo e con la sacrestia nuova o cappella dei Medici nella stessa chiesa. Qui già si vede in Michelangelo, più svolta e più ardita, la stessa tendenza all'astrazione che era stata caratteristica del Brunelleschi. Michelangelo, come Filippo, non ammise altri ornamenti che quelli aventi puro carattere architettonico, e soppresse gli altri. Ma egli animò violentemente le pure facciate fiorentine; e ruppe ad ogni istante la linea retta, con pilastri, nicchie, festoni, immettendo nelle pietre una vita tumultuosa, retta a stento dal suo ingegno possente. Altra opera fiorentina di lui fu la Biblioteca Laurenziana, cominciata nel 1525 e terminata nel 1560, opera ardita e di grande effetto. Ma sopra tutto a Roma egli mostrò la sua grandezza e creò una nuova scuola. Gli fu affidata da prima la sistemazione della Piazza del Campidoglio, semplice e insieme grandiosa; ma i lavori andarono in lungo e il suo pensiero fu più volte violato dai successori. Prese parte, come si è veduto, ai lavori del Palazzo Farnese; e, morto Antonio da San Gallo, imprese a continuare i lavori di San Pietro (1547), dove riprese i disegni di Bramante, lasciando da parte i nuovi del San Gallo. Nondimeno egli vi impresse chiaramente le traccie del suo ingegno: costrinse insieme i membri della costruzione, e ai puri profili bramanteschi sostituì altri più vigorosi ma anche meno snelli. Il più bell'effetto di quest'opera, che occupò gli ultimi sedici anni della sua vita, fu la famosa cupola, dove l'artista e l'ingegnere si accordano con una armonia che nè pure Brunellesco aveva potuto conseguire. Agli ultimi tempi della sua vita appartengono anche la chiesa di Santa Maria degli Angeli, il convento dei Certosini, e la porta Pia. I suoi allievi diretti furono due, l'Alessi e il Della Porta; ma egli fu il padre spirituale di una folla d'architetti, e, senza sua colpa, il progenitore dei barocchi.

Con Iacopo Barozzi (1507-1573), detto il Vignola dalla sua patria, comincia una nuova evoluzione nell'architettura del Rinascimento. Nel 1535 lavorava a Roma per i pontefici; e condotto nel 1540 in Francia dal Primaticcio, vi passò due anni senza aver occasione di segnalarsi. Ritornato, fu prima a Roma, poi a Bologna, dove ebbe l'incarico di continuare la facciata di San Petronio; poi l'avvenimento di Giulio III lo richiamò a Roma, dove potè esercitare più liberamente il suo ingegno. Diresse i lavori

Digitized by Google

dell'Acqua Vergine, e quelli della « Vigna di Papa Giulio », la celebre villa fuori di porta del Popolo. Morto Giulio III nel 1555, entrò al servizio del cardinale Farnese per il quale costruì la villa di Caprarola, creazione delle più ricche e grandiose del Cinquecento. Morto Michelangelo, ebbe la direzione dei lavori di San Pietro. Il suo ingegno, fatto di scienza e di logica più che di ispirazione, lo indusse a creare opere grandiose e pure, ma un po' pesanti. Così il suo palazzo Farnese di Piacenza cede a quello romano del San Gallo. Ma l'influsso da lui esercitato fu straordinario. Il suo *Trattato* per tre secoli governò tutta l'arte del costruire.

Il napoletano Pirro Ligorio († 1583), archeologo e falsificatore, elevò a Roma per Paolo IV la villa Pia, forse l'edificio più originale dell'architettura moderna. A Roma lavorarono pure i lombardi Giacomo della Porta (1541-1604), già ricordato, e Domenico Fontana (1443-1607), architetto di Sisto V, che mostrano già il passaggio allo stil barocco.

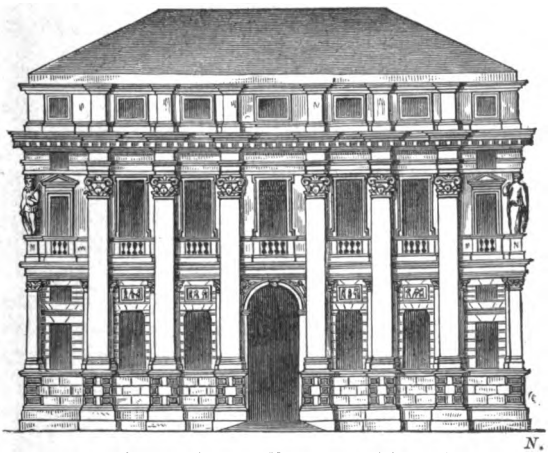
Giulio Romano e Michele San Micheli (1484-1559), fondatore il primo della scuola mantovana, il secondo della scuola veronese, hanno grandi somiglianze, e tendono sopratutto all'espressione della severità e della forza; e preferiscono però lo stile dorico. La loro arte è austera, ma pesante e anche un po' triste, e mostra la riflessione e lo sforzo. Giulio Romano elevò a Roma la villa Lante e continuò la villa Madama. A Mantova ricordiamo il palazzo costruito per sè, e quello del Te, di stile troppo severo per una villa. Le opere più notevoli del Sanmicheli sono a Verona i palazzi Bevilacqua, Pompei, Canossa, Verzi, a Venezia i palazzi Grimani e Cornaro-Mocenigo. Celebri sono le sue porte monumentali di Venezia e di Verona.

La scuola veneta, col Sansovino e col Palladio, animò l'architettura, la fece più agile, più varia, più viva, le diede moto e colore. Iacopo Tatti (1477-1550), detto Sansovino dal suo maestro Andrea Sansovino, fu insigne come architetto e come scultore. Avendo lavorato con successo a Roma, andò a Venezia dopo il sacco della città eterna; e quivi, fondendo la purezza della Rinascenza con il gusto pittorico innato nei Veneziani, creò un nuovo stile privo di quella pesantezza e di quella aridità che caratterizzava le altre costruzioni del tempo. Le sue opere più importanti, il palazzo Corner della Cà Grande (1532), la Biblioteca di San Marco, cominciata nel 1536, la loggia del Campanile di San Marco (1540), le chiese di San Giorgio dei Greci (1550), di San Giuliano, di San Martino, la facciata della Scuola di

Digitized by Google

San Giorgio degli Schiavoni (1551), mostrano una ricchezza, una varietà, una agilità ignote ai contemporanei.

Il suo continuatore, Andrea Palladio di Vicenza (1508-1580), è l'ultimo e uno dei maggiori architetti del Cinquecento. Da prima tagliatore di pietre, fu preso a proteggere dal Trissino, che lo avviò agli studi e lo condusse tre volte a Roma, dove fu altre due volte e dove studiò tanto i monumenti, da pubblicare nel 1554 un trattato delle *Antichità di Roma*. E nel proemio al *Trattato dell'Architettura*, egli scrive: « Da naturale inclinazione guidato mi diedi nei primi anni allo studio dell'Architettura: e



Palladio. — Palazzo Valmarana. (Vicenza.)

perchè sempre fui di opinione che gli antichi Romani come in molt'altre cose, così nel fabbricar bene abbiano di gran lunga avanzato tutti quelli, che dopo loro sono stati; mi proposi per maestro e guida Vitruvio. » Ma è bene aggiungere che egli animò le leggi del romano dietro l'esempio del Sansovino, e per opera del suo ingegno insieme forte ed elegante. Le chiese che egli costruì a Venezia, San Giorgio Maggiore (1560), la facciata di San Francesco alla Vigna, il Redentore, portarono una vera rivoluzione nell'architettura. Egli raddoppiò o triplicò le proporzioni di certi fattori, dando alle colonne e ai pilastri l'altezza dell'intera facciata, e diffuse così lo *stil colossale*, già praticato dall'Alberti in Sant'Andrea di Mantova. Egli voleva a questo modo conciliare le forme dei templi antichi con le necessità del culto cattolico. Ma le sue più belle opere sono a Vicenza, dove elevò la Basilica, il teatro Olimpico, la Loggia del Delegato, la

Digitized by Google

Rotonda, e innumerevoli palazzi e ville che fecero della piccola città veneta un sito monumentale. In queste opere egli innovò, non con arbitrii, ma mescolando diversamente gli elementi già in uso senza crearne di nuovi.

A Milano e a Genova l'architettura passa rapidamente dal primitivo al barocco. Gli artisti più notevoli sono Galeazzo Alessi umbro e Pellegrino Tibaldi bolognese. Il primo (1500-1572) lavorò a Milano, e sopratutto a Genova: dove elaborò uno stile poco castigato ma ancora vivo, ricco, ed agile, creando il vero tipo dei palazzi genovesi. Il Tibaldi (1527-1598), seguace del Vignola, lavorò molto a Milano, e creò opere ricche di scienza e d'ingegno, ma scarse di freschezza e di vita.

§ 3. — LA SCULTURA. — MICHELANGELO.

Dei caratteri della scultura in questo periodo già abbiamo parlato nel terzo capitolo. Poco dobbiamo ora aggiungere. La storia della scultura si riduce quasi solamente allo studio dell'opera di Michelangelo. Dopo la fatica erculea di lui, ai successori non toccava altro che imitare e rifare. Tutto essendo stato scoperto e perfezionato, essi non potevano condur l'arte oltre i limiti segnati dal divino Buonarroti. Così ne venne la decadenza: chè l'arte, quando cessa di crear cose vive e cede alla pratica, decade ed è già morta.

La tecnica poco muta. Il marmo e il bronzo continuano a disputarsi il campo; e benchè Michelangelo preferisca il primo, in virtù del suo platonismo che nel blocco di pietra gli faceva vedere idealmente preformata la figura, anche la fusione in bronzo è in onore, nonostante i suoi pericoli e l'incertezza dei metodi. Chi non ricorda l'eroica descrizione della fusione del Perseo? La terracotta, semplice e smaltata, decade quasi del tutto e si rifugia nelle campagne. La scultura in legno è praticata sopra tutto da forestieri. All'incontro acquista favore lo stucco; e il senese Pastorino inventa uno stucco policromo di effetto simile al naturale. Si adopera anche la carta pesta, per riproduzioni e ornamenti, e la scultura in cera, di cui è bello esempio il medaglione colorato di Francesco de' Medici, di Benvenuto Cellini.

Digitized by Google

Questa la materia. Quanto ai concetti e alle forme, convien ripetere che tutto fu vinto e costretto dal genio prepotente del Buonarroti. E fu male, perchè gli altri ne videro solo l'esterno e non giunsero a capirne lo spirito; e volendo creare grandi corpi eroici fabbricarono colossi coi muscoli tesi, con atteggiamenti strani e gonfi, ricchi di vita animale, ma privi di quella animazione tumultuosa o di quella calma paurosa che Michelangelo aveva immesso nelle sue figure. Così l'ideale degli scultori fu, tra le cose antiche, nell'Ercole Farnese e nel Laocoonte, cioè nel moto violento e incomposto. Queste tendenze si vedon chiarissime nelle sculture funerarie, dove i defunti, lasciando la loro tranquilla attitudine di sonno, si levano su le tombe con gesti e atti violenti, come per parlare od agire.

Gli artisti. —*Michelangelo.* Pittore, scultore, architetto, poeta, Michelangelo Buonarroti, nato il 6 marzo 1475 nella diocesi di Arezzo di padre fiorentino, è il più grande artista del Rinascimento, quegli per il quale l'arte giunge oltre i confini del possibile e svela all'uomo attonito nuove creature e nuovi mondi. Le sue creature vivono una vita veramente terribile e divina: così la terribilità, come si disse nel Cinquecento, è la dote precipua del suo ingegno.

Michelangelo.
(Dalle *Vite* del Vasari.)

Allevato a Settignano presso la moglie di un tagliatore di pietre, presto preso dall'amore dell'arte, ebbe a soffrire aspri contrasti da parte del padre e degli zii; dal che forse gli venne quel suo carattere violento e arcigno, quella noncuranza di tutti e di tutto ciò che non fosse la sua arte, quella ombrosità e quella asprezza che gli conciliarono sempre innumerevoli odii e inimicizie. Alfine entrò nella scuola del Ghirlandaio; e di qui comincia la sua vita artistica. Non è tuttavia a credere che gli influssi del maestro avessero molto effetto su lui. Laddove Raffaello si era

Digitized by Google

andato svolgendo per opera continua di selezione e di studio, egli portò seco nascendo il suo ideale (« nascendo mi fu data la bellezza ») e, trovandolo fin dalla gioventù compiuto in sè, attese subito a svolgerlo in opere la gradazion delle quali non è data da diversità di stili, ma da progresso nella tecnica o da nuove bellezze di particolari. Del suo platonismo già si è parlato. Il Berni, nel celebre capitolo a Sebastiano del Piombo, esclamava delle composizioni di Michelangelo: « Sono ignorante; e pur direi d'avelle — Lette tutte nel mezzo di Platone. » Giovane ancora, egli subì l'influenza del Savonarola; e ciò lo indusse a uno studio più profondo della sua vita interiore. A questo gli giovò anche lo studiò assiduo della Bibbia e di Dante, che gli diedero la sicura nozione del grandioso e dell'eroico. Quali altri influssi si esercitarono su la sua giovinezza? Chi furono, con altre parole, i suoi precursori? Come tutti gli altri, egli cominciò dagli affreschi di Masaccio e dai marmi antichi dei Medici. L'influsso di Donatello si mostra qua e là nelle sue prime opere, e giunge fino al Mosè. Ma sopra tutti gli antecessori, l'ingegno grandioso e sintetico di Iacopo della Quercia, le cui sculture Michelangelo vide a Bologna, colpì lo spirito e l'imaginazione di Michelangelo, del quale Iacopo fu il precursore più vero e maggiore. Nella pittura, un posto quasi eguale compete al Signorelli, al pittore del *Giudizio Universale* di Orvieto; da cui trasse l'amore agli studi anatomici, e l'ispirazione del *Giudizio* della Sistina. I marmi antichi gli insegnarono la bellezza della forma umana e crebbero in lui l'amore per l'astrazione. Ma mentre in quelli tutto è generalmente raccoglimento e intimo furore, in lui tutto è moto e significazione di un patetico sublime.

Lorenzo il Magnifico lo incontrò e lo protesse. Scolpì allora il bassorilievo della « Casa Buonarroti » a Firenze, figurante il *Combattimento dei Centauri e dei Lapiti,* in cui già sono tutte le doti, sia formali, sia spirituali, del maestro: grandi corpi possenti agitati da una nuova violenza di vita interiore. Morto Lorenzo, il giovine fu a Bologna, dove lavorò all'arca di San Domenico. Tornato a Firenze, cominciò per la sua arte la sua più serena e tranquilla età. Dopo il ritorno, a Firenze e poi a Roma, egli creò il *San Giovanni Battista,* il *Cupido addormentato,* il *Cupido inginocchiato,* il *Bacco ebbro* (1497, Museo Nazionale di Firenze) e l'*Adone morto* (nello stesso museo); nelle quali opere tacciono la foga e la veemenza, sotto il preponderante influsso dell'antico. Ma qui già si vede lo scultore dell'età dell'oro, libero e padrone delle sue forze, privo di quei graziosi difetti che danno tanta grazia ingenua ai primitivi. Il marmo per lui diventa cera molle; e la figura umana si piega docile a tutti i suoi capricci.

Il successo del *Cupido addormentato,* lo chiama nel 1496 a

Digitized by Google

Roma, dove il suo spirito entra per la prima volta in comunicazione con quello della Città eterna, su cui egli doveva impri-

Michelangelo. — Mosè. (San Pietro in Vincoli, Roma.)

mere un nuovo suggello di grandezza e di forza. Nel 1498, un anno dopo il secondo *Cupido*, egli scolpisce la prima *Pietà*, una delle più patetiche e popolari delle sue opere, dove la grazia dei

Digitized by Google

primitivi sta ancora accanto alla possanza del novatore. Nel 1501 torna a Firenze, dove scolpisce la statua colossale del *David*, simbolo delle più vive energie del popolo, adolescente ricco di bellezza e di forza. A questo tempo appartiene anche la pensosa e pura *Madonna di Bruges*, che solo nel 1506 partì per le Fiandre. Questa è anche l'epoca in cui comincia ad apparire la potenza del suo ingegno pittorico: la *Deposizione*, la *Madonna di Manchester*, la *Sacra famiglia dei Doni* (Uffizi), il più importante dei quadri di cavalletto del Buonarroti, ne fanno testimonianza. Ma l'opera più importante è il cartone della *Guerra di Pisa*, di cui oggi si ha solo l'episodio dei bagnanti, e parecchi studi e disegni. « Si vedono infiniti combattenti di cavallo cominciare la zuffa » scrive il Vasari; e il resto della sua descrizione ci dà una chiara idea di quella composizione in cui parve ai contemporanei di veder raggiunto l'estremo dell'arte. Era una zuffa di corpi atletici e ignudi, ideale, ravvivata dai motivi veristi dei guerrieri sorpresi e indossanti in fretta le vesti. Ma il cartone non fu tradotto in atto, e andò presto rovinato, come l'opera rivale di Leonardo, la *Battaglia d'Anghiari*, di cui si è discorso.

Il cartone fu consegnato nel 1505; ma già l'artista era andato verso il 1504 a Roma, invitato da Giulio II. Queste due grandi anime ferree, poste l'una accanto all'altra con frequenti e vivi contrasti, concepirono insieme una delle più belle creazioni dell'arte, quella che l'artista chiamò la tragedia della sua vita: cioè la tomba di Giulio II, che poi l'avarizia degli eredi impedì di condurre a fine. Al termine del 1505, Michelangelo era a Carrara per i marmi, e vi stette otto mesi. I lavori furono interrotti da una contesa con il papa e dalla fuga dell'artista a Bologna; dove si riconciliò con Giulio, che vedendolo gli disse: « In cambio di venire tu a trovar noi, tu hai aspettato che venghiamo a trovar te? » (Vasari). E gli commise la sua statua in bronzo, magnifica, ma poi distrutta nel 1511 a furor di popolo, e data al duca di Ferrara che ne fuse un cannone. Nel 1508 Michelangelo tornò a Roma. E qui ricomincia la tragedia del sepolcro; delle cui vicende sarà bene parlare fin d'ora, per evitare confusioni e ripetizioni.

Il disegno dell'artista e del papa era grandioso; ma gli eredi, dopo la morte di Giulio (1513), lo vollero anche più ricco, e crebbero allo scultore la provvisione. Nel 1516 si rinnovò il contratto, con nove anni di tempo. Ma Leone X volle l'artista per sè e lo costrinse a interrompere l'opera e a lavorare in San Lorenzo. Un nuovo contratto del 1532, riduce a sei le statue di mano di Michelangelo. E solo nel 1545, il monumento, ridotto alla sua massima semplicità, fu collocato in San Pietro in Vin-

Digitized by Google

coli. Le statue che lo ornavano formano oggi quattro gruppi distinti: i due *Schiavi* del Louvre; e gli altri quattro *Schiavi* abbozzati del giardino Boboli; il *Genio della Vittoria* al Museo Nazionale di Firenze; e la parte rimasta a San Pietro in Vincoli, il *Mosè* con le due allegorie di *Lia* e *Rachele*. Le statue degli schiavi o prigionieri del Louvre personificano le arti liberali, prigioniere anch'esse della morte con il papa che tanto le protesse in vita. Ma il loro senso trascende questo simbolo ingegnoso. Questi schiavi muovono i più profondi sentimenti dell'anima umana; uno sveglio e ribelle, l'altro addormentato: ambedue ricchi di vita interiore, e mirabili di belle forme giovanili. Essi non sono schiavi: ma lo stesso pensiero umano che vuol liberarsi dai vincoli della materia. Gli altri quattro di Boboli, a pena abbozzati, sono preziosi come indicazione di movimento. Il *Genio vittorioso* è l'opposto degli *Schiavi:* libero, forte, violento. Il *Mosè* è il capolavoro di Michelangelo; nè parola umana potrà significare mai la divina maestà e la terribilità dello sguardo e dell'atteggiamento. Qui Michelangelo, attraverso i secoli, tende la mano a Fidia. Accanto a lui, Lia e Rachele, personificanti la vita attiva e la contemplativa, sono ispirate dai noti versi danteschi. Rachele è piena di eleganza e di grazia, come nei versi del poeta.

La grande concezione del sepolcro papale non bastò a Michelangelo e a Giulio. Essi vollero darle una sorella, per fortuna condotta a termine e ornata in breve. Dal 1508 al 1512, Michelangelo lavorò solamente agli affreschi della volta di quella Cappella Sistina, che già avevano celebrata artisti illustri.

Qui per la prima volta, poichè il monumento di Giulio II fu terminato molto più tardi, appare intiero e perfetto il terribile ingegno di Michelangelo. Chiuso nella Sistina, non lasciando entrare altri che il papa, superando immense difficoltà, in quattro soli anni egli condusse a termine l'opera colossale ove l'Antico Testamento domina tutto con le sue figure eroiche ed enormi. La volta della cappella è a conca; ma l'artista vi introdusse un'architettura simulata che meglio serviva ai suoi disegni. Il grande rettangolo del mezzo è diviso in otto campi, alternatamente larghi e lunghi, nei quali egli dipinse i principali fatti della Genesi, dalla *Creazione* al *Diluvio*. Nei pendenti della volta sono figure di *Profeti* e di *Sibille,* misteriosi o veementi annunciatori del Messia; e nei quattro angoli corrispondenti le liberazioni d'Israello: il *Serpente di bronzo, Davide e Golia, Giuditta e Oloferne, Ester*. Infine nelle lunette dipinse gli *Antenati della Vergine;* e compì il tutto con figure decorative, sostituendo con ardita innovazione l'ornamento pittorico a quello scultorio o piano fino allora in uso. Analizzare tutte queste meraviglie non

Digitized by Google

è possibile. Frutto di un lavoro continuo ed assiduo, di una solitudine in cui l'artista pareva vie più esaltarsi con sè stesso nella grandezza delle cose create, esse danno più ancora del *Giudizio Universale* la misura del suo ingegno profondo come una

Michelangelo. — Sibilla Eritrea. (Cappella Sistina.)

voragine immensa. Michelangelo, secondo il pensiero del Taine, creò eroi sofferenti e magnanimi, esiliati, come lui, in un mondo troppo piccolo per le loro grandi anime. Anche la tecnica è meravigliosa. Egli giunge d'un balzo oltre il Mantegna e oltre tutti i contemporanei. La prospettiva e l'anatomia giungono al loro massimo grado di perfezione. La pittura delle volte non va più oltre nella soluzione delle difficoltà tecniche, della distribuzione e della prospettiva.

Digitized by Google

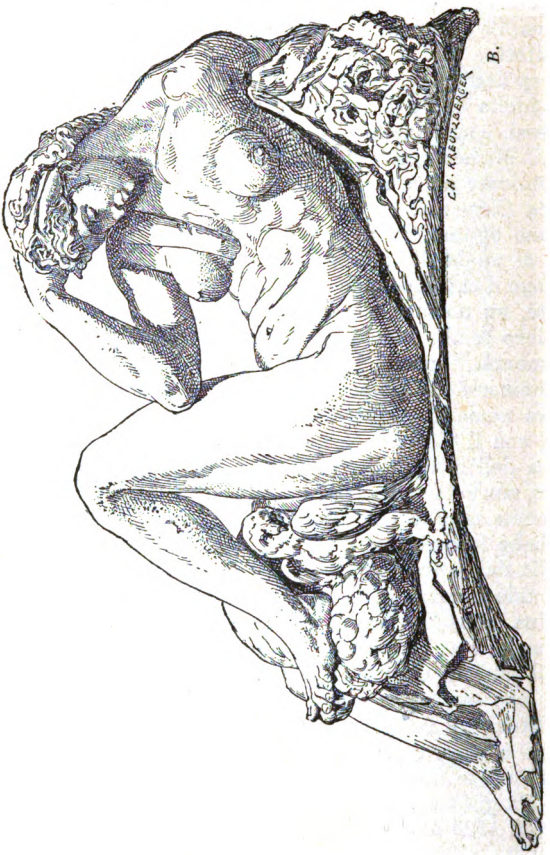
Sotto il pontificato di Leone X l'energia creatrice del Buonarroti, non avendo più a lato un incitatore come il papa della Rovere, pare riposarsi. Egli attese a continuare la tomba famosa, lavorò alla facciata di San Lorenzo, cominciò le tombe dei Medici, ed eseguì la statua di *Cristo* per la chiesa romana della Minerva. Lo scultore vince sul pittore, e già comincia ad apparire l'architetto.

I sepolcri dei Medici, elevati nella seconda sacrestia di San Lorenzo (della quale si è parlato nel paragrafo secondo), ebbero anch'essi, come quello di Giulio II, molte vicende e molte interruzioni. Michelangelo vi lavorò a molte riprese, dal 1519 al 1533, e li condusse a termine quando, dopo l'assedio, ebbe il perdono di papa Clemente. Le due pareti principali della cappella racchiudono ognuna tre nicchie rettangolari. La mediana reca una statua di un Medici: le altre due son vuote. Sotto si stacca un sarcofago il cui coperchio a volute sopporta due figure giacenti e opposte, un uomo e una donna. I due Medici che stanno ognuno su le loro tombe sono Lorenzo duca d'Urbino e Giuliano duca di Nemours. Lorenzo, figurato col viso appoggiato alla mano, come immerso in profondi pensieri, ha avuto in questa statua il sopra nome di *Pensieroso*. Giuliano invece è in abito di trionfatore, con il viso alto e franco, opposto alla meditazione misteriosa dell'altro. Queste sono grandi figure create da Michelangelo, non i due piccoletti ambiziosi che poco avevano conosciuto l'indicibile nobiltà che lo scultore creò nei loro volti. Le figure simboliche loro sottoposte, figurano da una parte il *Giorno* e la *Notte*, dall'altra il *Crepuscolo* e l'*Aurora*. Qui l'artefice giunge a una tale fierezza di stile, che le parole son vane a significarne la divina bellezza. Sono personificazioni possenti, viventi vita sovrumana. La *Notte* sopra tutto pare adunare nel suo sonno tutto il mistero di tutte le notti passate su la terra, e della notte eterna che seguirà a questa vita. E chi non ricorda l'epigramma dello Strozzi e la fiera risposta di Michelangelo: « Grato m'è il sonno e più l'esser di sasso.... » ?

Nel mezzo della cappella è la statua della Vergine, incompiuta. Ma già nel 1532 Clemente VII lo aveva richiamato a Roma, dove, dal 1535 al 1541 dipinse nella Sistina il *Giudizio Universale*, opera più satanica che divina, in cui ogni tradizione, sia di forma, sia di concetto, è disprezzata, ed una umanità nuova e appassionata terribilmente si agita nella grande parete. È qui una possanza fino allora ignota, superiore a quella dimostrata dallo stesso Michelangelo nelle altre sue opere. Ma forse egli andò troppo oltre, e il suo ingegno non riuscì a costringere in ogni parte l'eccessiva potenza della concezione. Quei grandi corpi ignudi, con muscoli che la realtà non sognò mai, dimostrano

Digitized by Google

una scienza anatomica strabiliante, ma forse oltrepassano l'estremo dell'arte. Comunque, nonostante le critiche dei contemporanei, di cui si è discorso, e dei posteri, il *Giudizio Universale* è una delle più alte meraviglie dell'ingegno umano.



Michelangelo. — La Notte. (Tombe dei Medici, Firenze.)

Dopo il *Giudizio,* Michelangelo dipinse la *Conversione di San Paolo* e la *Crocifissione di San Pietro* nella cappella Paolina. Le sue ultime opere di scultura furono l'abbozzo di un *Apollo* e il *Busto* (continuato dal Calcagni) del Museo Nazionale di Firenze, e la seconda *Pietà,* nella Cattedrale di Firenze, opera in cui l'artista forse non riescì ad esprimere intiero il

Digitized by Google

patetico dei personaggi. Gli ultimi anni della sua vita furono dati sopra tutto ad opere di architettura, di cui già si è parlato a suo luogo.

Michelangelo morì a Roma nel 1564, alto ancora e solitario in mezzo alla decadenza di cui egli era stato, senza volere, gran parte. Dovremmo parlare delle sue poesie, così gravi e severe, e veramente dantesche, in mezzo ai fronzoli del petrarchismo dominante; ma questo non ci spetta. Rude e aspro nel carattere, egli lasciava trasparire dall'asprezza dei modi il grande conflitto che agitavano in lui lo spirito e la materia, e la fatica di una creazione che non attingeva dal reale ma dalle profondità stesse dell'anima sua. E visse una vita semplice, intento all'arte e poco ai comodi del vivere giornaliero: come Donatello. « Ascanio, — diceva egli al suo Condivi — per ricco ch'io mi sia stato, sempre son vivuto da povero. » L'amore e le altre passioni terrene lo agitarono poco. Amò Vittoria Colonna, ma spiritualmente. Il suo grande amore fu la bellezza. Al qual proposito mi piace di terminare citando le già citate parole del Condivi: « Egli non solamente ha amato la bellezza umana, ma universalmente ogni cosa bella, un bel cavallo, un bel cane, un bel paese, una bella pianta, una bella montagna, una bella selva, ed ogni sito, e cosa bella e rara nel suo genere, ammirandole con maraviglioso affetto. »

Accanto a Michelangelo, gli altri scultori del 500 hanno figura di pigmei, per quanto dotati di ingegno e di valentìa tecnica. Solo un forestiero, Giambologna, pur non sostenendo il paragone con il Buonarroti, ha valore di artista veramente originale. Anche il Cellini è più eccellente come orafo che come scultore.

A Firenze Giovanni Francesco Rustici (1474-1554) fonde il *San Giovanni Battista fra il Levita e il Fariseo* nel Battistero di Firenze, tre statue « ordinate col consiglio di Leonardo » (Vasari), le quali mostrano sopra tutto l'influsso di Donatello e anche di Michelangelo.

Il Sansovino, che già abbiamo studiato come architetto, era dai contemporanei paragonato a Michelangelo, e dichiarato a lui superiore nei panneggiamenti, nei fanciulli, e nell' « aria » delle donne. A Firenze egli fece una *Deposizione* in cera, il *San Giacomo* della Cattedrale, e l'elegantissimo *Bacco* del Museo Nazionale. Ma le sue opere migliori, come nell'architettura, nacquero sotto il cielo di Venezia. Ricordiamo le statue della Loggetta del Campanile, e i due colossi di *Marte* e di *Nettuno* in cima alla Scala dei Giganti. Fra i bassorilievi, che generalmente peccano per il troppo amore del pittoresco, rammentiamo i *Miracoli di San Marco* nella porta di bronzo del coro della

Digitized by Google

stessa chiesa, e un *Miracolo di Sant'Antonio* nel Santo di Padova. Gli appartengono anche molti stucchi colorati che mostrano più chiaramente delle altre opere, aventi leggiadria ed eleganza loro propria, il doppio influsso di Donatello e del Buonarroti.

L'influsso di Michelangelo, più o meno celato nel Rustici e nel Sansovino, diviene chiaro ed aperto in tutti gli altri scultori fiorentini. Baccio Bandinelli (1493-1560) fu nello stesso tempo

N.

Cellini. — Medaglie di Francesco I e di Clemente VII.

l'imitatore più servile e il detrattore più accanito del Buonarroti. Più intrigante che artista, egli ha grande valore solo come disegnatore. Ricordiamo le due mediocri statue di *Adamo* e di *Eva* nel Museo Nazionale. Bartolomeo Ammannati (1511-1592), architetto di merito, non si alza più su del Bandinelli, come scultore; e ne fa fede il *Nettuno* della fontana di Piazza della Signoria.

È ora tempo di parlare di Benvenuto Cellini (1500-1571), l'autore di quella mirabile e scapigliata autobiografia che è uno

Digitized by Google

dei più bei libri del Cinquecento, di vari trattati, e di molte rime. Egli fu veramente uomo straordinario, e forse più notevole uomo che scultore. Nato a Firenze, andò a Roma nel 1515, ed entrò alla scuola di un orefice lombardo, il Firenzuola. E in tutta la sua vita egli fu e rimase essenzialmente orefice. A Roma, divenuto celebre, restò fino al 1540; nel qual anno andò in Francia, per poi ritornare a Firenze dopo qualche tempo. La più famosa opera di scultura del Cellini è il *Perseo* della Loggia dei Lanzi, opera mirabile per l'agilità e la fierezza dell'eroe, ma rivelante già la decadenza e la corruzione. Le altre sue opere migliori sono l'elegante *Ninfa di Fontainebleau*, il busto di Cosimo I nel Museo Nazionale, e quello di Bindo Altoviti, partito recentemente per la Germania. Ma Benvenuto è re e signore nel campo dell'oreficeria. Le sue opere più belle sono divenute rare. La più celebre è la *Saliera* del Tesoro Imperiale di Vienna, con Nettuno ed Anfitrite quasi giacenti.

Fot. Alinari.

Giambologna. — Nettuno. (Bologna.)

L'ultimo grande scultore del Rinascimento, Giambologna (Jean Boulogne), nacque a Douai nel 1524. Nel 1551 venne in Italia, prima a Roma e poi a Firenze, dove si stabilì. Morì vecchio nel 1608. La prima opera che lo fece valere fu una *Venere* in marmo (1558). Francesco de' Medici, che lo proteggeva, gli fece eseguire la fontana di *Sansone e il Filisteo*. Nel 1563 Bologna lo chiamò ad elevare il suo capolavoro, la *Fontana del Nettuno*, vero modello del genere, in cui l'architettura e la scultura si mescono felicemente. D'allora, le città italiane e forestiere si disputarono i suoi lavori; ed essendo morto Michelangelo, gli rimase la palma della scultura. Enumerare tutte le sue

Digitized by Google

opere sarebbe troppo lungo. Gli appartengono la *Grotticella* e il gruppo dell'*Oceano e due divinità fluviali* del giardino Boboli, il colossale *Appennino* della villa di Pratolino, il *Cristo risorto* della Cattedrale di Lucca, il *Ratto delle Sabine* (1583) della Loggia dei Lanzi, la statua equestre di Cosimo I (1594), la statua di *San Luca* in Orsanmichele; e da ultimo le tre grandi porte bronzee della Cattedrale di Pisa, che il vecchio maestro compì con vera « furia » dal 1596 al 1603, ricordandosi spesso del grande esempio del Ghiberti, ma lasciandone lontana la perfezione. Fra il 1594 e il 1599 fu lavorato il gruppo di *Ercole col Centauro* della Loggia dei Lanzi. Il suo spirito impetuoso e possente, simile per molti lati a quello di Michelangelo, riuscì meglio nelle statue sole e nei colossi; non ebbe la calma e la riflessione necessarie al bassorilievo, troppo spesso mancante di armonia. Mentre l'imitazione di Michelangelo aveva condotta l'arte al barocco, egli mantenne la grande e pura tradizione del Rinascimento, e compensò i segni, anche in lui evidenti, della decadenza, con mille bellezze generate direttamente dal suo ingegno originale e forte.

Dobbiamo ancora ricordare due michelangioleschi di pregio, Raffaele da Montelupo (1505-1557) autore di una curiosa autobiografia, e Fra Giovanni Angiolo da Montorsoli (1507-1563), già ricordato fra gli architetti. Più eclettici, benchè derivanti da Michelangelo, sono i fiorentini Niccolò Braccini detto il Tribolo (1485-1550), che lavorò a Firenze, a Bologna, a Roma: e a Castello diede l'elegantissima fontana di *Ercole e Anteo;* Lorenzo di Lodovico o Lorenzetto (1489-1541): e Simone Mosca (1502-1533) che fu sopra tutto ornamentista, ma seppe anche in ciò raggiungere molta eleganza e talora un vero far grande.

La scuola napoletana novera due begli ingegni, Giovanni da Nola (1488-1558), e Girolamo da Santa Croce (1502-1537); il primo dei quali mostra una singolare mescolanza di influssi michelangioleschi e primitivi. In Sicilia abbiamo già ricordato la famiglia dei Gagini.

Venezia ebbe un eccellente scultore in Jacopo Alessandro Vittoria, nato a Trento nel 1524 e morto a Venezia nel 1608, celebre per i suoi vivi e bellissimi busti, fra cui ricordiamo quelli dell'Aretino, di Sebastiano Veniero, dell'artista stesso: nei quali è vita, moto, carattere, ed espressione.

A Verona è da ricordare Gerolamo Campagna; e in Lombardia Guglielmo della Porta, e più Marco Ferrari d'Agrate, autore del *San Bartolomeo scorticato* (1562) del Duomo di Milano: uno dei più begli esempi della mania anatomica di certi scultori del Cinquecento.

Digitized by Google

§ 4. — LA PITTURA.

Abbiamo già parlato a suo luogo delle ragioni della superiorità della pittura su la scultura nel Cinquecento. Aggiungeremo ora che anche qui accade un fatto già notato nella scultura. Quando lo sforzo di un grande artista ha condotto un dato genere di pittura alla sua massima bellezza, la facilità di continuarlo fa sorgere gli imitatori servili. Il che prova una legge generale secondo la quale la decadenza nasce dalla perfezione. Quando non vi è più incitamento a migliorare, ogni progresso cade. Che cosa può fare Giulio Romano dopo Raffaello? È bene d'altra parte notare che la pittura fu più fortunata della sorella; ebbe cioè maggior copia di sommi ingegni, laddove la scultura non aveva avuto altro che Michelangelo. E se l'influsso di questi fu dannoso alla scultura, non fu meno esiziale alla pittura: chè vi furono michelangioleschi in ambedue le arti. Ma la scultura non ebbe tutta insieme una fioritura di ingegni come il Correggio, il Luini, il Sodoma, Tiziano, o Paolo Veronese; nè ebbe tanta varietà di scuole autonome. Inoltre, come la pittura si era svolta più tardi, così più tardi finì; e specialmente in quelle parti d'Italia che erano state più tarde nell'inizio, cioè a Venezia ed a Parma. Il Carpaccio, che studieremo fra breve, è quasi un primitivo: e pure è contemporaneo di Raffaello. Così che gli epigoni di questo non possono andar più oltre; e i continuatori di quello possono progredire, e giungere alla perfezione.

In questo periodo la pittura entra in comunione anche più intima con la vita del tempo e ne diviene quasi il compimento necessario. L'acquisto della scienza tecnica permette di condurre in breve lavori che prima avrebbero richiesto molti anni. Le pareti dei palazzi pubblici e privati si riempiono come per incanto di affreschi immensi. Certi pittori, come Tiziano o il Tintoretto, producono opere innumerevoli. L'arte di disporre i personaggi, cioè l'arte delle ordinanze, trascurata talvolta da Raffaello e quasi sempre da Michelangelo, giunge presso i Veneziani alla perfezione, e acquista infine in Paolo Veronese una va-

Digitized by Google

rietà e libertà di ritmo meravigliose. Nel Correggio e nei Veneziani il colore assurge ad elemento pittorico essenziale; laddove le scuole fiorentina e romana avevano preferito la linea e avevano curata sommamente l'anatomia; dal che derivò quella cura delle singole figure che talora tolse l'armonia delle ordinanze. Il chiaro oscuro è cercato e reso con somma maestria; e ne derivano nel Correggio e in Tiziano effetti che erano rimasti ignoti ai loro predecessori.

Il paesaggio continua a crescere di pregio. Il Correggio rende nello sfondo dei suoi quadri mirabilmente i vari aspetti della natura; la selvetta e il laghetto della *Leda*, il bosco della *Antiope*. Ma la scuola che condusse all'eccellenza la pittura di paese fu la veneziana. Preceduto e preparato da Giorgione e da Sebastiano del Piombo, Tiziano porta al sommo l'arte di maritare i personaggi con la circostante natura e di fonderli con l'aria e il colore che li attorniano. All'incontro Paolo Veronese preferisce i grandi fondi di architettura e di cielo.

L'affresco e l'olio sono i due modi di pittura più in onore. Nella pittura ad olio, la tela sostituisce definitivamente il legno. Ma non mancarono coloro che riproposero la tempera; la quale, veramente, si conserva più e meglio dei colori ad olio, soggetti a facile deperimento. L'affresco talora cede alla pittura ad olio. Tiziano per il primo coprì con colori ad olio grandi spazi prima serbati all'affresco. Acquistò nuovo pregio il musaico; e Sebastiano del Piombo inventò anche un genere di pittura su pietra (*quadri de preta*) di cui parla a lungo il Vasari.

Gli artisti. — Di Michelangelo pittore abbiamo parlato nella sua biografia nel paragrafo della scultura. Egli fu unito a due scuole, alla fiorentina e alla romana. Di queste parleremo per le prime.

Morti Fra Bartolomeo e Leonardo, assorto Michelangelo nella scultura e ormai domiciliato a Roma, la scuola fiorentina, sin dai primi lustri del secolo XVI, fatalmente decade. Dopo una breve età di transizione, comincia l'imitazione sfrenata del Buonarroti, e con essa la rovinosa decadenza.

Vediamo brevemente i principali fra i pittori di transizione. Iacopo Carrucci (1494-1557), detto il Pontormo dal suo luogo di nascita presso Empoli, fu eclettico; e avendo cominciato da

Digitized by Google

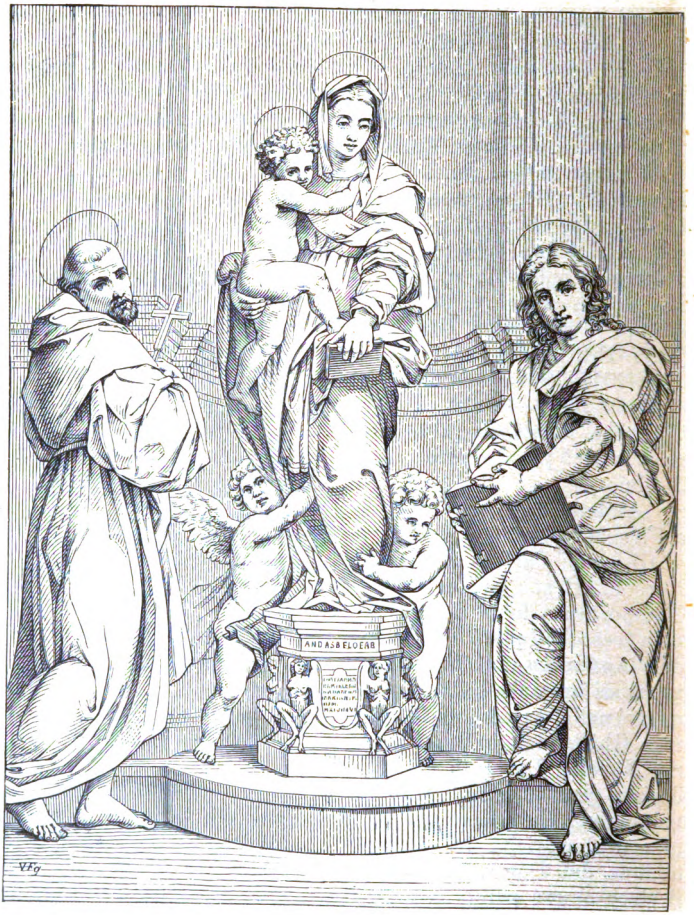
Leonardo finì, passando per Andrea del Sarto, a Michelangelo. Trattò soggetti svariatissimi, la storia sacra, la mitologia (*Venere e Amore, Leda e i suoi figli*, agli Uffizi), il ritratto. I suoi ritratti sono fra i più belli della scuola fiorentina; ricordiamo il *Vecchio* visto di profilo della Galleria Pitti. Gli si attribuisce anche lo splendido ritratto di cardinale della Galleria Borghese, dato finora a Raffaello. Ridolfo Ghirlandaio (1483-1561) figlio di Domenico, è stato a volta a volta bistrattato e portato alle stelle dalla critica moderna. Certe sue opere sono così belle che furono lungo tempo attribuite a Raffaello. Ma fu sempre incerto e ineguale. Il suo capolavoro sono le due storie di *San Zanobi* agli Uffizi, belle per l'ordinanza e splendide di colore. Ma sopra a lui e ad altri minori — Francesco Granacci (1477-1543), Giuliano Bugiardini (1475-1554), G. A. Sogliani (1492-1544) — si eleva un artista che fu grande, al quale poco mancò per divenire grandissimo.

Andrea del Sarto.
(Dalle *Vite* del Vasari.)

Andrea del Sarto nacque a Firenze nel 1486 e fu scolaro di Giovanni Barili e di Cosimo Rosselli. Il suo primo lavoro d'importanza fu la decorazione a fresco del piccolo chiostro dell'Annunziata (1509-1514), piena di armonia e di grazia, un po' nella maniera di Domenico Ghirlandaio in Santa Maria Novella. Dal 1515 al 1525 dipinse per la confraternita dello Scalzo i quattordici affreschi monocromi che vanno tra le sue opere più belle, e mostrano una drammaticità in lui insolita e attinta dallo studio delle stampe del Dürer. Nel 1518 andò alla corte di Francia; ma il cieco amore per la sua cattiva moglie Lucrezia del Fede, lo fece tornare ben presto in Italia (1519), dove tenne per sè i danari affidatigli da Francesco I per la compera di opere d'arte. Questo cieco amore e questa frode mostrano la debolezza estrema del suo carattere, invidioso e sornione; e questa debolezza ci mostra perchè le sue opere, splendide per il colore, per le forme, per la disposizione simmetrica e armoniosa come quella di Fra Bartolomeo, manchino di idealità e restino inferiori a quelle di Raf-

Digitized by Google

faello. Del 1521 è il grande affresco della villa di Poggio a Caiano: *Cesare che riceve i tributi del mondo animale.* Per una lunetta



N. Andrea del Sarto. — Madonna. (Firenze, Uffizi.)

del chiostro dell'Annunziata dipinse nel 1525 la famosa e mirabile *Madonna del Sacco;* e nel convento di San Salvi la *Cena* (1526-1527): le più belle opere uscite dal suo pennello. Andrea morì nel 1531. Fra le altre sue numerose pitture, ricordiamo la

Digitized by Google

Storia di Giuseppe, l'*Annunciazione*, la *Deposizione dalla Croce*, la *Disputa della Santissima Trinità*, a palazzo Pitti; e la Vergine col San Giovanni nella Tribuna degli Uffizi: più altre Madonne e Sacre Famiglie e ritratti sparsi per le gallerie d'Europa.

Ad Andrea del Sarto seguitano alcuni pittori cresciuti nell'ammirazione e nell'imitazione di Michelangelo, disegnatori irriprovevoli, ma privi di originalità: il Bronzino, il Salviati, il Vasari. Angelo di Cosimo di Mariano detto il Bronzino (1502-1572) fu celebre come poeta e come pittore. Fu allievo del Pontormo e seguace del Buonarroti. I suoi quadri con più personaggi sono declamatorii e artificiosi. Ma i suoi ritratti, vivi, drammatici, pieni di sentimento, veramente animati, sono fra i più belli del Cinquecento ed emulano quelli del contemporaneo Holbein. I più noti sono quello di Cosimo de' Medici a palazzo Pitti, e quelli di Lucrezia Panciatichi e di Garcia de' Medici agli Uffizi. Francesco de' Rossi detto Salviati (1520-1563) fu, come Giorgio Vasari, un improvvisatore; e riuscì a sbalordire i contemporanei con la sua rapidità. Con questi due entriamo già nella decadenza.

Prima di studiare la scuola romana, parliamo brevemente della scuola umbra, nella quale un solo pittore, e straniero per giunta, Giovanni di Pietro detto lo Spagna († 1530 a Spoleto), è degno di ricordo. Fu allievo del Perugino, e colorista abile, tenero e dolce di sentimento, pieno di energia e di profondità.

La scuola romana, fondata e ordinata da Raffaello e da Michelangelo, divenne naturalmente un vivaio di disegnatori, presso i quali i bei muscoli e gli scorci arditi prevalgono sul sentimento, ideale o terribile, che aveva animate le figure dei due maestri. Polidoro da Caravaggio (1494-1543) fu celebre sopra tutto come pittore di facciate, oggi perdute. Nella chiesa di San Silvestro di Monte Cavallo, la *Storia di Santa Caterina* mostra una concezione affatto nuova ed originale del paesaggio, preso come soggetto principale, non come accessorio. Pierino del Vaga (1499-1547) collaborò con Raffaello nelle Logge, decorò il palazzo di Andrea Doria a Genova, e lavorò moltissimo per Paolo III e i Farnesi. Giovanni da Udine (1487-1564) fu l'allievo preferito di Raffaello nella decorazione. Gli ornamenti delle Logge e della Sala dei Pontefici testimoniano la varietà e la finezza del suo gusto. Ricordiamo ancora Bartolomeo Ramenghi da Bagnacavallo (1484-1542) che subì l'influsso di Raffaello e di Dosso Dossi, e fu colorista vigoroso e non privo d'originalità. Ma il maggiore degli allievi di Raffaello fu Giulio Romano.

Giulio Pippi (1482-1556) detto Romano fu pittore e architetto; e visse parte a Roma e parte a Mantova. Collaborò da prima a

Digitized by Google

molte opere del maestro. Morto Raffaello, terminò con G. F. Penni gli affreschi della sala di Costantino. Ma nel 1524 la pubblicazione delle scandalose stampe di Marcantonio *I Modi* tratte da disegni di lui, lo costrinse a fuggire a Mantova, dove subì naturalmente l'influsso del Mantegna. L'intiera decorazione del palazzo del Te, da lui costruito, è opera sua e degli allievi. Ricordiamo la *sala dei Cavalli*, la *sala di Psiche*, la *sala dei Giganti*, e la *sala di David*. Altri numerosi suoi affreschi ornano il Palazzo Ducale. I suoi cartoni d'arazzi sono numerosissimi e popolari. In gran numero sono pure i suoi quadri di cavalletto. Giulio è artista di gran forza, dallo stile fiero e possente, padrone della forma e del colore; ma l'espressione spesso manca, o discende dalle opere del maestro.

Giulio Romano. — Il ratto di Elena. (Mantova.)

Fra gli epigoni della scuola romana del Cinquecento dobbiamo ancora nominare Daniele Ricciarelli di Volterra († 1566), colui che mise le brache ai personaggi del Giudizio Universale. La sua opera migliore è la *Deposizione* della Trinità dei Monti a Roma. Ma fu gonfio e vuoto. Pellegrino Tibaldi bolo-

Digitized by Google

gnese (1527-1598) fu suo discepolo e collaboratore. Menzioniamo da ultimo i due Zuccari, Taddeo (1529-1566) e Federigo (1543-1609) nati a Sant'Angelo in Vado presso Urbino, e l'urbinate Federigo Barocci (1528-1612), sentimentale e lezioso, che divenne caposcuola e combinò gli insegnamenti di Raffaello con quelli del Correggio e dei Veneziani.

N.

Sodoma. — Svenimento di Santa Caterina.

La scuola senese si desta dal lunghissimo sonno ed ha un'ultima e splendida fioritura per opera di un maestro insigne, ma piemontese d'origine e lombardo di educazione. Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma (1477-1549) nacque a Vercelli di povera famiglia, in un luogo in cui non potè avere altro maestro che Martino Spanzotti, mediocre imitatore del Foppa. Ma, gio-

Digitized by Google

vane ancora, vide certamente a Milano le opere del Vinci; e ne ebbe tale impressione, che ne serbò la traccia in tutte le sue opere, aventi davvero un suggello leonardesco. Verso il 1501 si stabilì a Siena per invito degli Spannocchi, dove si fece conoscere tanto per la freschezza e la novità della sua arte quanto per le stranezze e il lusso della sua vita. Le sue prime opere, la *Deposizione dalla Croce* e la *Giuditta* dell'Accademia, hanno la sodezza dello stile lombardo e una gamma chiara e luminosa. Nel 1505 ebbe l'incarico di continuare nel chiostro del convento di Monte Oliveto la serie di affreschi cominciata dal Signorelli. Vi dipinse ventiquattro affreschi pieni di libertà e di ardire, ricchi di figure e di bei paesi luminosi, ricchi di sentimento drammatico, con figure piene di grazia squisita, come quelle delle cortigiane che vengono a tentare il Santo: non simili a cortigiane, ma piuttosto alle Muse del Parnasso raffaellesco. Il suo stile, nel quale paiono congiungersi quelli di tutte le altre scuole, mostra la prodigiosa agilità del suo ingegno. Il quale ebbe campo di farsi valere ancora più quando, nel 1524, Agostino Chigi gli fece dipingere al primo piano della Farnesina i celebri affreschi della *Storia di Alessandro*, che sono fra le più ricche e suntuose opere della Rinascenza, con figure belle, ampie, e soavi. Dello stesso tempo pare il celebre *San Sebastiano* degli Uffizi. Tornato a Siena, dipinse la *Presentazione al Tempio* per la confraternita di San Bernardino; e gli affreschi ammirabili della cappella di Santa Caterina nella chiesa di San Domenico, fra i quali il famoso *Svenimento di Santa Caterina*. Fra le altre sue numerose opere, ricordiamo le magnifiche figure di San Vittorio, di Sant'Ansano, di San Bernardo Tolomei, nel palazzo del Comune. Innumerevoli sono le sue opere di cavalletto. Al suo grande ingegno mancò solo, come a quello di Andrea del Sarto, una maggior coscienza e una più ferma fede. Ma pochi lo superano nel rendere i vari aspetti della grazia femminile, sia ardita sia casta. Il tipo delle sue donne è veramente vivo e suo.

Intorno a lui crebbero discepoli di valore, tra cui Giacomo Pacchiarotti (1474-1540 ?), Girolamo del Pacchia (1477-1535 circa), Baldassarre Peruzzi; e Domenico Meccherino detto Beccafumi (1486-1551), il più notevole di tutti, autore dei cartoni per il pavimento del Duomo di Siena.

Veniamo finalmente a studiare le scuole dell'alta Italia. In Romagna, Marco Palmezzano (1456-1537) di Forlì, allievo e imitatore di Melozzo, ispirato talora anche dal Giambellino, appartiene più ai Primitivi che agli artisti dell'età d'oro; ma possiede nondimeno una certa eleganza e un bel colorito chiaro e

Digitized by Google

fuso che ricorda il Bellini. A Bologna la scuola del Francia continua le tradizioni del maestro. I discepoli più notevoli sono i suoi figliuoli Giacomo e Giulio; Amico Aspertini (1475-1552) che insieme col Chiodarolo, col Francia, col Costa, col Tamarozzo lavorò alla decorazione dell'oratorio di Santa Cecilia in Bologna (1506), e a San Frediano di Lucca lasciò il suo capolavoro, cioè la decorazione a fresco di una cappella; Timoteo Viti (1467-1523) da prima maestro e poi seguace di Raffaello, ingegno tenero e poetico, di cui dobbiamo rammentare la soavissima *Maddalena* della Pinacoteca bolognese; e Innocenzo Francucci d'Imola (1494-1550), che divenne poi imitatore di Raffaello.

La scuola ferrarese, dopo gli sforzi dei maestri dell'età precedente, del Tura, del Roberti, del Cossa, del Costa, unendo alla loro valentia nel disegno il morbido colore veneziano, giungeva a dare bellissimi frutti. Il migliore e più compiuto artista della scuola è Benvenuto Tisi da Garofalo (1481-1559), che l'esempio di Raffaello condusse al culto delle belle forme e dell'ideale. Le sue opere sono tutte religiose; ricche di colorito luminoso e brillante, ma talora manchevoli nell'invenzione o nel disegno. Ricordiamo il patetico *Cristo in croce* di Brera. Molto notevole è anche G. B. Benvenuti detto l'Ortolano († verso il 1525), di cui parecchi quadri si attribuiscono da alcuni al Garofalo. Si ammira in lui la profondità del sentimento e del fervore, e la bella drammaticità della composizione e dei gesti. Ma il più celebre, e certo il più brillante campione della scuola è Dosso Dossi (1480-1542), scolaro di Lorenzo Costa. Dimorò anche a Roma e a Venezia e perfezionò il disegno e il colore con lo studio di Michelangelo e dei Veneti. Insieme con il fratello Battista, rinomato come pittore di paesi, egli fu il favorito della frivola e lussuosa corte di Alfonso e di Ercole d'Este. Le sue opere più belle, fra le moltissime che compose, sono quelle della maturità: il *San Sebastiano* di Brera e l'*Adorazione dei Magi* nella National Gallery.

Leonardo da Vinci, come si è veduto nel capitolo precedente, fu il fondatore della scuola milanese. Ne venne quindi una schiera di discepoli che possiedono tutti la grazia ambigua e il bel chiaroscuro del maestro, sposandovi un ingenuo misticismo loro particolare. Il primo, e il meno leonardesco di tutti, è Andrea Solari (1460 circa-1515), fratello dello scultore Cristoforo. Andato a Venezia nel 1490, vi ebbe le lezioni di Giovanni Bellini; e solo più tardi subì l'influsso di Leonardo. Le sue opere più celebri sono la *Vergine dal cuscino verde* del Louvre, il famoso *Ecce Homo* del Museo Poldi-Pezzoli a Milano, e l'*Assunta* della Certosa di Pavia. Giovanni Antonio Boltraffio (1467-1516), di ricca famiglia, discepolo di Leonardo, ha il suo capolavoro nella *Ma-*

Digitized by Google

donna del Poldi-Pezzoli, squisita di gentilezza, d'ingenuità e di freschezza, calda e luminosa di colore. Marco d'Oggiono (1470-1530) esagera gli insegnamenti del maestro; ma non va oltre il mediocre. Il più celebre e il più profondo dei leonardeschi è Bernardino Luini.

N.

Luini. — Madonna. (Milano.)

Il Luini, per quanto non si sappia nulla delle relazioni state fra lui e Leonardo, discende, come il Sodoma, da Leonardo; ma ne trasfonde nella propria intima natura gli insegnamenti, e riesce ad essere originale. Poco o nulla sappiamo della sua vita. Solo possiamo stabilire che morì dopo il 1533. Una *Madonna* di Brera è del 1521; e l'artista vi appare già signore dell'arte sua. Fra il 1520 e il 1530, Bernardino decorò di affreschi il Monastero Maggiore di Milano. È questa una delle più belle e compiute opere del Rinascimento; dove si vedono tutti i generi, dal ritratto alla grande scena storica, al motivo puramente ornamen-

Digitized by Google

tale. Mirabili sono i ritratti dei due donatori, Alessandro Bentivoglio e sua moglie Ippolita Sforza. L'affresco, in queste e nelle altre composizioni, ha un colore, un'armonia, una freschezza incomparabili, e un bel tono d'ambra che ricorda le più belle incrostazioni di marmi preziosi. Del 1522 è il grande affresco di *Cristo coronato di spine,* oggi a Brera; e nel 1530 fu terminata la *Flagellazione,* dove è figurato con mirabile evidenza il donatore Fr. Benozzi con la sua patrona. Insieme con Gaudenzio Ferrari, Bernardino Lanini e Cesare da Sesto, il Luini decorò il santuario di Varonno, ornandolo di varie composizioni splendide per sentimento e colore. Le sue pitture ad olio, sparse per tutta l'Europa, sono innumerevoli; e celebri sopra tutto sono le sue Madonne.

Cesare da Sesto, intorno a cui mancano notizie precise, ritrae insieme da Leonardo e da Raffaello. Le sue opere più note sono una *Santa Caterina* del Museo di Francoforte, e l'*Adorazione dei Magi* del Museo di Napoli.

Nel resto della Lombardia, l'influsso veneziano generalmente prevale. A Brescia sono da ricordarsi Girolamo Savoldo, allievo di Giambellino e imitatore di Tiziano; Girolamo Romanino (1485 o 1486-1566), e Alessandro Bonvicino detto il Moretto (1498-1555), il più notevole di tutti: colorista di gran forza, leggero, trasparente, argentino, buon pittore di ritratti, e fecondo anche negli altri generi. A Bergamo pure si seguono gli insegnamenti di Venezia. G. B. Moroni, allievo del Moretto, è uno dei migliori e più profondi ritrattisti del Rinascimento. Cremona ha il Boccacino (1460-1518) che sta di mezzo tra i Ferraresi e i Veneziani; e la famiglia dei Campi, autrice degli affreschi di San Paolo a Milano.

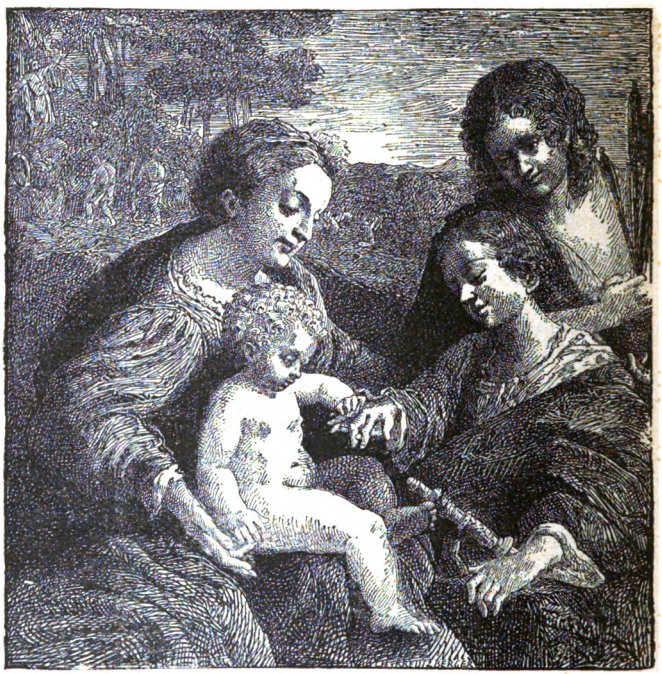
Il Piemonte finalmente, dopo aver lasciato fuggire il Sodoma, genera un artista di grande valore, Gaudenzio Ferrari di Valduggia (1481-1546), che dall'imitazione dei suoi mediocrissimi compaesani passò a quella di Leonardo e di Raffaello; ebbe soavità tutta propria e fu colorista abile: ma sacrificò un po' spesso alla ricerca dell'eleganza e del moto. Le sue *Madonne* sono di grazia squisita. Ma il più celebre dei suoi quadri è il *Martirio di Santa Caterina* a Brera. Il migliore dei suoi allievi è Bernardino Lanini di Vercelli, vissuto fra il 1520 e il 1580.

Il Correggio. — La scuola di Parma deve la sua fama ad uno dei più grandi e nobili artisti del Cinquecento, Antonio Allegri, detto il Correggio dalla piccola città ov'era nato nel 1494. Chiuso nella breve cerchia di poche città, egli non potè, come gli altri, giovarsi ampiamente degli insegnamenti dell'antichità e dei maggiori contemporanei. Ma egli recava in fondo all'anima sua una

Digitized by Google

forza che non aveva duopo di incitamenti per operare; e da natura possedeva un dono che nessun altro ebbe mai come lui: la grazia.

I suoi maestri furono lo zio Lorenzo Allegri e un Antonio Bartolotti. Profittò anche degli insegnamenti del modenese Francesco Bianchi, del quale serba le tracce nelle sue prime opere.



B.

Correggio. — Matrimonio di Santa Caterina. (Louvre.)

Probabilmente visitò anche Mantova; e dalle opere del Mantegna prese l'amore agli scorci e l'arte di accrescere il rilievo delle figure con sapienti combinazioni di prospettiva. A Piacenza vide la *Vergine di San Sisto* di Raffaello; e gridò, vedendola: « Anch'io son pittore! » Anche a Leonardo egli deve assai, e specialmente la grazia ineffabile del colore, degli occhi e del sorriso, che egli condusse anche più oltre, facendone la prima ragion di bellezza delle opere sue. Come Leonardo, egli amò sommamente il chiaroscuro e preferì, per dir così, la pittura dipinta alla pittura disegnata. E nessuno come lui seppe recar su la tela con tanta

Digitized by Google

delicatezza e con tanta grazia le bellezze del corpo umano, e i bei toni rosei e ambracei delle carni femminili. Nel 1518 il Correggio si stabilì a Parma, dove fu bene accolto dalla abbadessa del convento di San Paolo, per la quale decorò con scene mitologiche una sala del convento, mostrando già quella sovrumana libertà di fantasia che doveva generare ben altre meraviglie. Egli cominciò così a creare quelle belle figure spaziate nell'aria, senza nessuna cura del tempo, dello spazio e spesso anche dell'anatomia. Ma la loro vita non è data dalla forma, bensì dall'atmosfera ideale che le circonda, dal colore che le fa divine, dalla indicibile grazia che si diffonde dai loro sguardi, dai loro gesti e dai loro sorrisi. Dopo questo saggio, potè dipingere (dal 1521 al 1525) nella chiesa di San Giovanni Evangelista la volta emisferica dell'abside, e la cupola del transetto, rappresentandovi la *Gloria del Cristo* e la *Visione apocalittica*. Qui, come nella decorazione della cupola della Cattedrale (l'*Assunzione della Vergine*), egli volle mescolare con fantasia inesauribile le figure, usando gli scorci più arditi e i più difficili effetti di colore. Ma queste opere non contentano molti; i quali, e forse non senza ragione, ammirano la beltà delle parti, ma trovano confuso il tutto. Per le altre sue opere, per i quadri di cavalletto, la lode è unanime e altissima. Fra quelli d'indole religiosa, i più celebri sono la *Madonna di San Sebastiano*, la *Natività*, la *Maddalena*, nel Museo di Dresda. Nella *Natività* il personaggio principale del quadro è la luce che emana dal corpo del Bambino, così chiara e pura, che riempie e anima di sè tutta la tela. Nella *Madonna di San Gerolamo*, restata a Parma, regnano l'effusione e la tenerezza: e i due angioli, secondo il detto del Vasari, paiono piovuti dal cielo. A Parma si vede anche la *Madonna della scodella*. Ma le composizioni mitologiche dell'Allegri forse sono anche più celebri; poichè qui sopra tutto egli potè umanizzare la grazia e però farla più sensibile e più cara, anche quando la libertà del soggetto può offendere occhi troppo delicati. Non possiamo descrivere nè la *Leda* del Museo di Berlino, dove è una tale morbidezza, che pare di avere davanti a sè non colori ma carni vere, artificio mirabile non conseguito nè pure dai Veneziani; nè la *Danae* (Galleria Borghese) o l'*Antiope* (Louvre), o *Giove ed Io* o il *Ratto di Ganimede* (Museo di Vienna), o l'*Educazione dell'Amore* della National Gallery. Negli ultimi anni della sua vita il Correggio, stanco della continua malignità degli avversari, tornò in patria, dove morì il 5 marzo 1534. Emulo dei Veneziani nel colore, egli ebbe per sè la rara dote di rendere gli aspetti delle cose secondo una sua vista interiore che li trasfigurava e dava loro la grazia. E pure amando certi eccessivi giuochi di scorcio e di anatomia, pur conducendo talora all'estremo

Digitized by Google

la ricerca dei colori e delle luci, egli seppe animare il tutto e fare amare i suoi stessi difetti, come, in altro genere e per diverse ragioni, il divino Buonarroti.

Fra coloro che a Parma seguirono la maniera del Correggio, sono da ricordare il Rondani, l'Anselmi, e, più notevole di tutti, Francesco Mazzola detto il Parmigianino (1503-1540) che emulò nelle virtù tecniche il maestro, ma non ne ebbe la coscienza sicura e profonda, nè sopra tutto l'ingegno. Rammentiamo di lui la *Madonna* del Pitti, la *Sacra Famiglia* degli Uffizi, e i bellissimi ritratti: fra cui quelli di Lorenzo Cibo e di Riccardia Malaspina, nel Museo di Madrid.

I Veneziani. — I primi artisti di cui dobbiamo ora occuparci appartengono cronologicamente al capitolo precedente; ma, per voler seguire la cronologia, avremmo reso men chiaro il vincolo che li unisce ai grandi novatori di questo secondo periodo. Restammo a Giovanni Bellini; parleremo ora anzitutto della sua scuola.

Il puro e soave Cima da Conegliano (1460-1538) non uscì mai dalla pittura religiosa. Le sue opere sono ricche di candore, di grazia, di fervore, con un colore limpido e bei paesi pieni di poesia. Ricordiamo il *San Pietro in trono* di Brera, *Tobia e l'Angelo* e l'*Incredulità di San Tommaso* nell'Accademia di Venezia; e numerose Madonne e Sacre Conversazioni. Di Vittore Carpaccio o Scarpaccia di Capo d'Istria († 1519), il migliore e il più celebre dei seguaci del Bellini, poche sono le notizie. Nel 1490 la Scuola di Sant'Orsola lo incaricò di dipingere le storie della Santa, nove quadri oggi collocati in una sala apposita della Galleria Veneziana. Qui appare già, insieme con la deliziosa ingenuità dei Primitivi, tutta la forza e il vigore della scuola veneziana. I quadri sono pieni di personaggi, ferventi di vita varia e ricca; i colori sono vivi, brillanti, festosi: ed è per tutto un'aria di freschezza e di gioventù che raramente si troverà poi. Gli stessi pregi si veggono nelle storie dipinte nella Cappella di San Giorgio degli Schiavoni, fra le quali è un *San Giorgio e il dragone* meraviglioso di giovanile fierezza. La *Storia di Santo Stefano* è divisa fra cinque musei d'Europa. Il Carpaccio è veramente un grande pittore, animatore di folle intere, vario, elegante. Ma più che da Giovanni, egli deriva da Gentile Bellini. Altre opere notevoli sono l'*Incoronazione della Vergine* nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, e la *Presentazione al tempio* nell'Accademia veneziana.

Attorno a questi due maggiori artisti stanno i minori: Giovanni Mansueti († dopo il 1516), Marco Marziale, che nel 1500

Digitized by Google

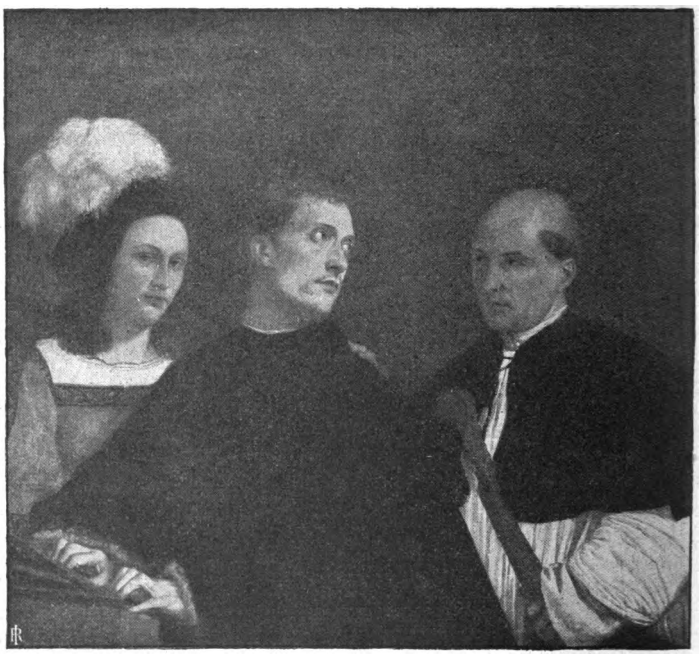
dipinse la *Circoncisione* della National Gallery, uno dei quadri più notevoli del tempo, e nel 1506 i *Discepoli ad Emmaus* delle Gallerie veneziane; Andrea Previtali di Bergamo († dopo il 1525) autore del *Cristo* di Brera; Marco Basaiti di cui ricordiamo il *Cristo nel giardino degli ulivi* a Venezia, con le naturalissime attitudini dei discepoli dormenti. Accanto a costoro fa strano contrasto Iacopo dei Barbari, nato a Venezia nel 1450: il quale soggiornò due volte a Norimberga, e mostra nel suo stile grandi somiglianze con quello del Dürer.

Termineremo parlando di Lorenzo Lotto (1480-1555 o 1556), il quale fu da prima un Primitivo e divenne poi un seguace dell'arte dell'età aurea. I suoi primi quadri hanno la finitezza e la precisione del Quattrocento; gli ultimi sono così morbidi e liberi di colore, da mostrare quasi la decadenza. La sua opera fu copiosissima. Egli trattò la religione (*Sacra Famiglia* del Louvre), la mitologia, l'allegoria (il *Trionfo della castità* al palazzo Rospigliosi di Roma, le *Tre età* a palazzo Pitti); e nel ritratto eguagliò qualche volta anche Tiziano.

Giorgio Barbarelli di Castelfranco, detto Giorgione (1478-1511), è il vero iniziatore di quella grande scuola veneziana che ultima in Italia cedette alla decadenza. La sua apparizione ha del misterioso: la sua vita, che non conosciamo, e la sua morte precoce, hanno avuto sempre una suggestione speciale; così che egli è divenuto popolare in romanzi e in drammi. I suoi quadri sicuri sono pochissimi; ma la sua maniera è tale, che le opere sue e della sua scuola non lasciano dubbio alcuno su la loro essenza. Il *Mosè sottoposto alla prova del fuoco* e il *Giudizio di Salomone* nella Galleria Pitti sono i suoi quadri più antichi, e ricordano ancora il Bellini e il Quattrocento. La *Vergine fra due santi* a Castelfranco mostra già un fare più libero e più ampio. Da allora, comincia una vera rivoluzione nello stile di lui e nella pittura. Egli spoglia gli attori della storia sacra dei loro attributi, delle loro foggie, dei loro tipi tradizionali; e, tenendosi egualmente lontano dai motivi naturalisti cari ai contemporanei, egli crea persone ideali, viventi, libere, in mezzo a bei paesi ampi e luminosi. Scompaiono i particolari, le armi, i disegni, le stoffe: resta l'uomo solo in mezzo alla natura: l'uomo più bello, più puro, più ardente, avvivato dalla magia di un pennello che conosce tutti i secreti delle luci e delle ombre. Donde viene anche una vera e propria rivoluzione nella scelta dei soggetti. Le regole iconografiche scompaiono; nella *Sacra Famiglia* del Louvre, la tendenza profana è chiara; e le figure sono ornate e collocate con massima semplicità. Ma ben presto il quadro religioso cedette al mitologico: e questo al quadro di genere vero e proprio,

Digitized by Google

inteso nel suo più nobile significato di rappresentazione ideale e fantastica di un fatto reale. Qui si mostra un lirismo giovanile, ardente, appassionato che anima i personaggi e li fa amare per la loro bellezza e per la loro nobiltà, e per il bel decoro della natura che li circonda. Le opere che appartengono a questo genere sono i *Tre astrologhi* del Museo di Vienna, la *Famiglia di*



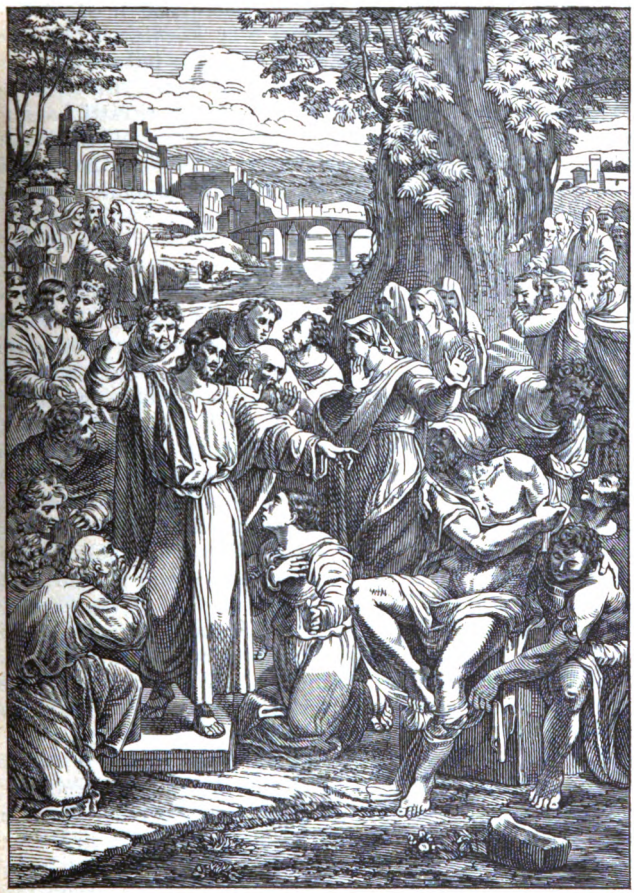
N. Giorgione. — Il Concorto. (Firenze, Pitti.)

Giorgione della Galleria Giovanelli a Venezia, il *Concerto campestre* del Louvre, e il *Concerto* del palazzo Pitti, ove le tre figure sono veramente possedute dall'orgasmo contenuto di chi eseguisce o sente una musica profonda. In questa animazione delle figure, nella bellezza dei corpi nudi e dei paesi freschi e sereni, nella magia del colore è la ragione della gloria imperitura del misterioso pittore.

Fra Giorgione e Tiziano sta un artista profondo e originale, il quale associò alle tendenze dei suoi concittadini un forte sentimento drammatico e una concitazione venutagli dalla lunga di-

Digitized by Google

mora in Roma. Sebastiano Luciani, detto « del Piombo » per aver avuto la carica di piombatore delle bolle pontificie, nacque a Venezia nel 1485, e morì a Roma nel 1547. Studiò sotto Giovanni



N.

Sebastiano del Piombo. — Resurrezione di Lazzaro. (National Gallery.)

Bellini, come mostrano anche le sue prime pitture. Chiamato a Roma da Agostino Chigi, decorò parte della Farnesina, e fu a Roma il capo degli avversari di Raffaello, per vincere il quale egli volle combinare la magia del colore veneziano con la scienza

Digitized by Google

anatomica e la drammaticità di Michelangelo. La *Resurrezione di Lazzaro* della National Gallery deve nondimeno la sua fama più alla straordinaria bellezza del colorito e del paese che alla composizione, per quanto vi fossero entrati i consigli del Buonarroti. Fra le altre opere religiose ricordiamo il *Martirio di Sant'Agata* (1520) del palazzo Pitti, e la *Visitazione* (1521) del Louvre. La mitologia fu trattata da lui nelle pitture della Farnesina, e nella *Morte d'Adone* degli Uffizi. Come ritrattista, egli è fra i più mirabili del Rinascimento. I suoi ritratti hanno la precisione di quelli di Raffaello e l'ampiezza di quelli di Tiziano: l'*Andrea Doria* della Galleria Doria a Roma, l'*Aretino* del Museo d'Arezzo, il *Reginaldo Pole* dell'Eremitaggio di Pietroburgo, ed altri molti.

Prima di venire a Tiziano, dobbiamo ancora ricordare alcuni artisti di grande importanza, i quali, scolari di Giambellino, hanno poi subìto l'influsso di Giorgione. Giacomo Palma (1480-1528) nativo del Bergamasco, detto Palma Vecchio per distinguerlo dal suo pronipote (Palma il Giovane), ha, in mezzo ai grandi coloristi veneziani, una bella gamma bionda e limpida e un fare nobile e molle tutto suo. Più che l'intensità, egli cerca la trasparenza delle tinte. Le sue pitture sono numerosissime; Madonne, Santi, soggetti religiosi (l'*Incontro di Giacobbe e di Rachele* a Dresda), mitologici, storici (la *Morte di Lucrezia* a Vienna), e numerosi ritratti femminili, con splendide carnagioni e colori limpidissimi e caldi, come nelle *Tre sorelle* di Dresda e nella *Violante* di Vienna. Il suo quadro più celebre è la *Santa Barbara* della chiesa di Santa Maria Formosa a Venezia: una figura femminile splendida per il modellato e il colore, degna del grande Tiziano.

Gli altri pittori che dobbiamo ancora ricordare, appartengono anch'essi alla terra ferma. Giovanni Antonio da Pordenone (1483-1539), disegnatore ardito e colorista vigoroso, cercò gli effetti drammatici forse con danno dell'insieme della composizione. Il *San Lorenzo Giustiniani* delle Gallerie veneziane è la migliore delle sue opere. A Vicenza Bartolomeo Montagna combina gli insegnamenti dei Vivarini e dei Bellini con quelli del Mantegna. Il suo capolavoro è la *Vergine con quattro Santi* a Brera, bella per il colorito ricco e la scienza della composizione, con la bella ordinanza architettonica e la poesia dei tre angioli suonatori a piè del trono. Vengono da ultimo i Bonifaci. Il primo, nato a Verona, morì verso il 1540; il secondo visse dal 1494 al 1533; il terzo, nato a Venezia, lavorava tra il 1555 e il 1579. I loro quadri, di soggetto religioso, sono pieni di suggestione attinta dagli esempi di Giorgione, del quale hanno le tendenze profane e, in diverso grado, il colorito ricco e brillante.

Digitized by Google

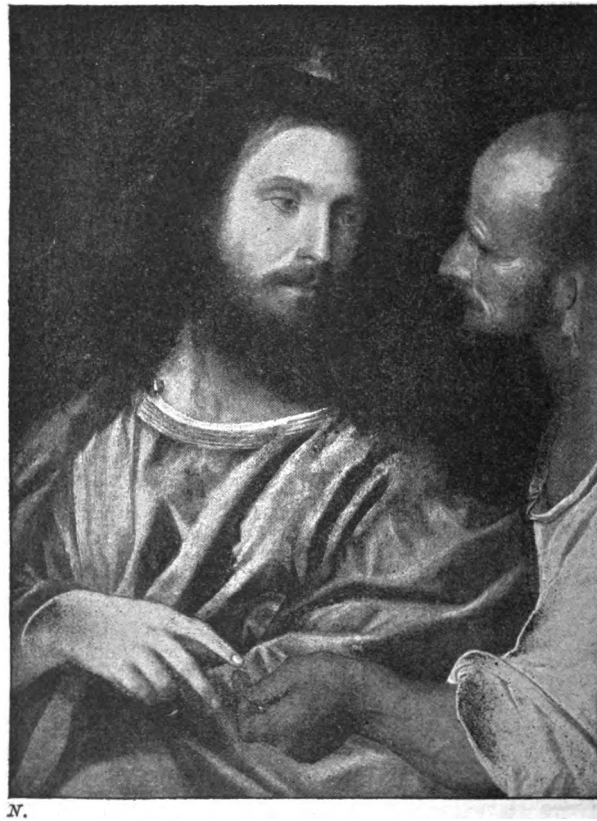
Tiziano. — Tiziano compie e conduce a perfezione l'opera iniziata da Giorgione e troncata improvvisamente dalla morte. Alle doti tecniche e suggestive dell'emulo egli aggiunge quello che a questi mancava, cioè la forza della concezione, la ricchezza drammatica, l'arte di aggruppare con effetti sontuosi o patetici i personaggi. Nato nel 1477 a Pieve del Cadore, in un paese montuoso, aspro e solenne, ricco di dolomiti, Tiziano Vecellio andò a Venezia a dieci anni; ed entrato nello studio dei Bellini, non ebbe occasione di far parlare di sè fino ai trent'anni. La sua fioritura fu tarda: ma in compenso la sua vita fu lunghissima. Nel 1508 lavorava con Giorgione alla decorazione del Fondaco dei Tedeschi. Sorse fra i due un'acerba rivalità; ma l'effetto vero si fu che Tiziano imparò dall'avversario l'arte insuperabile del colorire e l'amore per tutte le belle cose naturali. Nel 1509 andò a Padova, e dipinse a fresco nella Scuola del Santo tre scene della vita di Sant'Antonio. Quando egli tornò a Venezia, Giorgione era a pena morto, e il Bellini era giunto all'estrema vecchiezza: così che naturalmente egli ebbe nella scuola veneziana il primo posto. E poichè l'arte sua era tale che pure essendo nobilissima si intendeva e gustava facilmente da tutti, piovvero le ordinazioni, ed egli dovette creare un'infinità di quadri. Per questo non è possibile qui seguire minutamente il lunghissimo corso della sua vita e delle sue opere. L'Ariosto lo cantò nell'*Orlando Furioso;* il Bembo fece risuonar le sue lodi all'orecchio del Papa; l'Aretino gli donò la sua amicizia e a questa non venne meno mai, diventando anzi il primo e più acuto critico delle opere di lui. Imperatori, principi e papi lo onorarono e lo carezzarono; e Carlo V, secondo la leggenda, si chinò a cogliergli il pennello che gli era caduto di mano.

Tiziano.
(Dalle *Vite* del Vasari.)

Già dalle sue prime opere giunte a noi, come il *San Marco con quattro santi* nella sacrestia di Santa Maria della Salute, noi vediamo la sua forza di transfigurare le figure collocandole, come Giorgione, in un contorno fatto ideale dalla potenza del

Digitized by Google

colorito. Le sue relazioni con la corte di Ferrara generarono il magnifico ritratto della Laura Dianti, favorita di Alfonso, detta la *Bella di Tiziano* (Louvre), e le decorazioni del castello: il *Fiume di vino rosso* e gli *Amorini* (Museo di Madrid), e l'*Incontro di Bacco e di Arianna* (National Gallery). Non meno



N.

Tiziano. — Il Cristo dal denaro. (Dresda.)

utili all'arte furono le sue relazioni con la corte di Mantova, per la quale eseguì quadri e ritratti in gran numero. Al primo periodo della vita di Tiziano appartengono poi due fra i suoi quadri più celebri: il *Cristo dal denaro* (Museo di Dresda) e l'allegoria dell'*Amor sacro e l'amore profano* (Galleria Borghese), mera-

Digitized by Google

vigliosa per la bellezza delle due figure femminili, per la magia del colore, per l'incanto della composizione e del paese.

Fra le grandi opere religiose del Vecellio, queste debbono essere sopra tutto ricordate: la *Vergine dei Pesaro* nella Chiesa dei Frari, in cui egli riprende il tema della Sacra Conversazione ma lo trasforma grandiosamente con fortunata audacia e con incomparabile maestria; il *San Pietro martire,* nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, originalissimo per la maestà del paesaggio e per la drammaticità delle figure, ricche di moto e di energia in modo indicibile; la *Presentazione della Vergine* nelle Gallerie veneziane, in cui tutto, la composizione, le espressioni, il colore, concorre all'effetto e fa centro ideale del quadro la figuretta della Vergine fanciulla che sale in cima alla gradinata davanti ai sacerdoti; e l'*Assunta* nelle stesse Gallerie, una delle più belle glorificazioni della umanità divinizzata, in cui la Vergine bellissima si alza al cielo, mentre i compagni in fondo le tendono le braccia con gesti vari: composizione meravigliosa a cui nuoce, a prima vista, l'essere stata troppo ripetuta da altri.

Tiziano si provò anche nella pittura storica: e per il Palazzo Ducale dipinse grandi opere figuranti la *Sottomissione del Barbarossa ad Alessandro III* e la *Battaglia del Cadore,* distrutte nel 1577 da un incendio. Fra le sue numerose composizioni mitologiche ricordiamo il *Giove e Antiope* del Louvre, detto anche la *Venere del Pardo,* le due *Veneri* della Tribuna degli Uffizi, e il quadro di *Venere e Adone* del Museo di Madrid. Qui egli prende a pretesto la mitologia per poter sfoggiare corpi meravigliosi e opulenti in bei paesi ampi e decorosi. Ma la sua virtù di animare le figure e di rendere con pochi tratti il carattere e l'interno pensiero, si può ammirare sopra tutto nei suoi moltissimi ritratti, che sono tra i più belli del Cinquecento. Egli riprodusse Paolo III, Carlo V, Francesco I, Filippo II, il duca e la duchessa d'Urbino, il Bembo, Ippolito de' Medici, l'Aretino e altri innumerevoli personaggi, illustri o ignoti. Finchè nel 1576 la morte lo venne a rapire; sessantacinque anni dopo Giorgione!

Tiziano, che pure nella sua vita fu anche ad Augusta per ordine di Carlo V, andò a Roma solo nel 1545; così che l'esempio dei capolavori di Raffaello e di Michelangelo non potè operare su lui. Egli fu in tutto veneziano, figlio della sua città prediletta e dei suoi predecessori. Sebastiano del Piombo opinava che se Tiziano avesse veduto Roma per tempo, avrebbe operato miracoli. E Michelangelo, secondo il Vasari, giudicava che mancasse al Vecellio il disegno per essere perfetto. In questo giudizio appare chiara la differenza essenziale fra le due scuole, e il merito particolare del Tiziano. Egli fu veramente l'artista

Digitized by Google

figurativo della sua età e della sua terra. Chiedergli di studiare più profondamente il disegno, era chiedergli di mutare tutta l'arte sua,

N. Tiziano. — Ritratto di Carlo V. (Monaco.)

ove il colore regnava, ove per virtù di questo si generava quella ideale suggestione che è il maggior pregio degli artisti veneziani.

Digitized by Google

I successori di Tiziano ebbero forza di aggiungere qualche cosa di nuovo alle scoperte di quel prodigioso ingegno; così che l'arte veneziana non decadde subito dopo di lui, come le altre dopo Michelangelo e Raffaello.

Paolo Veronese. — Venezia fra la Giustizia e la Pace.
(Palazzo Ducale, Venezia.)

Paolo Caliari, detto il Veronese, nacque a Verona nel 1528 da famiglia d'artisti. Diversamente dai suoi predecessori, educati a Venezia in iscuole veneziane, egli compì i suoi studi a Verona, studiò a Mantova il Mantegna, e venne già formato a

Digitized by Google

Venezia, conoscendo meglio di Tiziano e degli altri l'anatomia e la prospettiva, e valendosene per i suoi celebri effetti di scorcio nella decorazione dei soffitti, di cui fu maestro. Prima di stabilirsi in Venezia, egli aveva decorato con grande libertà e vivacità il palazzo degli Emi, in provincia di Treviso. Da allora, egli si diede tutto alla grande decorazione monumentale; e coprì di figure le pareti e le volte dei palazzi, dei portici, delle chiese. In verità egli ebbe un senso della decorazione tutto suo e non raggiunto da nessun altro nè prima nè poi. La sua imaginazione era ricca e fervida e gli permetteva di crear facilmente vere folle di personaggi; e le sue sicure cognizioni tecniche gli davan modo di aggrupparle sapientemente e di costringerle entro quelle architetture che nei suoi quadri sono il contorno e lo sfondo delle figure.

Paolo venne a Venezia nel 1555 per decorare la chiesa di San Sebastiano. L'effetto prodotto da queste pitture fu grandissimo; e lo stesso Tiziano ne fu ammirato. Infatti nell'*Incoronazione di Ester* la composizione è così nuova e nel tempo stesso armoniosa, che l'originalità del giovane Veronese non poteva essere maggiore. Fu chiamato erede del Tiziano; e Venezia si empì per opera sua di capolavori. Egli trattò soggetti religiosi, mitologici, e allegorici. Fra i primi, ricordiamo le rappresentazioni di nozze e di cene, alle quali Paolo deve sopra tutto la sua celebrità: le *Nozze di Cana* (Louvre), la *Cena del Fariseo* (Brera), la *Cena di Levi* (Gallerie veneziane). Queste tele colossali, piene di innumerevoli personaggi entro belle architetture e sotto un cielo puro, sono piene di forza, di gioia, di grazia. Quanto al colore, esso è quale doveva essere, dopo gli ammaestramenti di Tiziano; ricco, caldo, vigoroso. Verso il 1566 cominciò la decorazione della celebre villa Barbaro nel Trevigiano, affrescandovi una galleria, una sala, e quattro stanze. Vi dipinse figure allegoriche delle Arti, dei Pianeti, degli Elementi, delle Stagioni; e composizioni mitologiche e religiose. Nell'incendio del 1577 essendo perite nel palazzo ducale molte pitture, fra cui alcune eseguite dal Veronese, questi riebbe l'incarico di decorare il Palazzo; e a questa opera attese fino alla morte (1588). Vi dipinse l'*Adorazione dei Magi*, il *Ratto d'Europa*, *Venezia in trono*, *Venezia tra la Giustizia e la Pace*. Nelle ultime due composizioni la nobiltà dell'allegoria è degna delle meraviglie operate dal pittore. E qui veramente si vede e si sente tutta l'orgogliosa possanza della città del Leone. Nella Sala del Gran Consiglio, il Veronese creò nel soffitto la *Presa di Smirne*, la *Difesa di Scutari*, l'*Apoteosi di Venezia;* e, su una parete, il *Ritorno del doge Contarini dopo la vittoria di Chioggia* (1380), e il *Trionfo di Venezia*. Anche qui lo spirito della grande repubblica si mo-

Digitized by Google

stra, glorioso e opulento, nelle opere colossali del suo pittore; le quali in grazia di questa loro intima vita hanno quell'ardore e quella animazione che diversamente sarebbero loro mancate. Nel Veronese trionfa ancora il mondo antico, con il suo polimorfismo e con le sue personificazioni. Per lui, le idee prendono forma umana e visibile in allegorie incomparabili, che paiono non meditate, ma create.

N.

Tintoretto. — Bacco, Venere e Arianna. (Palazzo ducale, Venezia.)

L'ultimo dei grandi pittori veneziani è Iacopo Robusti detto il Tintoretto (1518-1594). Grandissimo artista anch'egli, ebbe ingegno così agile e sfrenato, che spesso andò oltre gli estremi. Scolaro di Tiziano, volle presto fare da sè, con l'intento di unire — dice un biografo — « il disegno di Michelangelo e il colorito di Tiziano. » A questo fine studiò assiduamente le statue antiche, e copie delle opere del Buonarroti. Lavoratore ostinato e infaticabile, egli meravigliò i contemporanei per la sua fecondità. L'opera sua fu data tutta alla sua città; dove decorò la Scuola di San Rocco con cinquantasei pitture, e molte altre chiese; lavorò nel Palazzo Ducale; compì innumerevoli quadri di cavalletto; e trattò tutti i generi, mitologia, storia sacra e profana, allegoria, ritratto. Il suo capolavoro è il *Miracolo di San Marco,*

Digitized by Google

che ebbe anche altissime lodi dal difficile Aretino. Qui veramente la figura riversa del Santo che piomba dal cielo dà l'idea e l'impressione fulminea del volo. Nel Palazzo Ducale, la *Venezia fra le divinità,* se non giunge ai miracoli del Veronese, è splendida di composizione e di colore. Egli solo, dopo Michelangelo, osò trattare con successo il tema del *Giudizio Universale.* Lo trattò per ben quattro volte. Quello della Sala del Gran Consiglio è gigantesco, pieno di impeto e di moto, con grandi masse di personaggi mirabilmente ordinate, e collegate fra loro con straordinario vigore. I suoi eccellenti ritratti sono sparsi per le Gallerie d'Europa. I più belli sono a Venezia; al Pitti è notevole quello di Vincenzo Zeno. Il Louvre possiede anche un suo autoritratto.

Dobbiamo ancora parlare di Paris Bordone, nato a Treviso nel 1500, andato giovane a Venezia, e qui morto nel 1571: il quale trattò soggetti mitologici, religiosi, storici; e fece molti ritratti, fra cui la *Nutrice dei Medici* a palazzo Pitti, e il *Gerolamo Croffi* del Louvre, che vanno tra i migliori della scuola veneziana. Il suo capolavoro è *Il pescatore che porta l' anello al Doge* nelle Gallerie veneziane. Paris è ricco di colorito, e sa l'arte di disporre armoniosamente e con dovizia i personaggi. Ricordiamo da ultimo Iacopo da Ponte o Bassano (1520-1592) e i suoi figli Francesco († 1592) e Leonardo († 1623), i quali, più ancora di Giorgione, introdussero la pittura di genere nelle figurazioni religiose.

Il principe degl' incisori del Cinquecento è il bolognese Marcantonio Raimondi (1480 † fra 1525 e 1530). Prima di lui avevano fatto progredire notevolmente l'arte del bulino Girolamo Moretto di Verona; Giulio Campagnola di Padova, che diede alle sue incisioni sfumature e tenerezze, prima ignote, che fanno pensare alla litografia; G. B. del Porto e Nicoletto da Modena, che preferirono i soggetti antichi. Nel Cinquecento i pittori cominciarono a diffondere per mezzo degl' incisori le copie delle loro opere. Marcantonio fu il principale divulgatore delle opere di Raffaello; interprete incomparabile, ma poco dotato per parte sua di virtù creatrice. Il più valente dei suoi allievi fu Agostino Veneziano. Sono ancora da rammentarsi Marco Dente di Ravenna, Reverdino, vario e accurato, Giulio Bonasone di Bologna, ed Enea Vico di Parma. Il Parmigianino introdusse in Italia l'acqua forte, coltivata poi dal

Digitized by Google

Beccafumi e da Andrea Schiavone. L'incisione in legno poco progredì, non ostante che maestri come Marcantonio vi attendessero qualche volta.

La glittica ha grandi maestri che creano su la pietra scene avviluppate e meravigliose per la finezza del lavoro. I più celebri e disputati dai principi del tempo, sono Pier Maria da Pescia, Valerio Vicentino († 1546), Giovanni Bernardi da Castelbolognese (1495-1553). L'arte del medaglista decade; ci basti ricordare il Cellini, Leone Leoni, e sopra tutto Pastorino Pastorini da Siena († 1592), il Bronzino dell'arte sua. All'incontro l'oreficeria giunge alla perfezione, non tanto per gli artisti che l'esercitarono, come il Cellini, Andrea del Sarto e il Bandinelli, ma perchè gli orefici si giovano dei disegni dati loro dai più illustri maestri. Scompaiono le forme architettoniche care alle età precedenti; e l'oreficeria diviene arte a sè, come una piccola plastica piena di motivi leggeri e graziosi. Anche la ceramica raggiunge nel Cinquecento l'eccellenza, con una iconografia propria a cui non sono estranee le ispirazioni dei grandi maestri. Le fabbriche più importanti sono nell'Italia Centrale, a Faenza, ad Urbino, a Gubbio, a Casteldurante, a Pesaro, a Deruta, a Cafaggiolo; e a Venezia. Qui pure prosperò l'arte della vetreria, che mantenne caratteri propri, pieni di grazia e di delicata fantasia.

Digitized by Google

CAPITOLO QUINTO.

L'ARTE EUROPEA NEL RINASCIMENTO.

Mentre in Italia si svolgeva dalla fine del Duecento a tutto il Cinquecento quel largo moto di rinnovamento che abbiamo studiato nei capitoli che precedono, anche nell'Europa settentrionale le arti plastiche si rinnovavano, e preparavano una fioritura che, pure essendo molto inferiore all'italiana, è tuttavia degna di ammirazione e di studio.

Verso la fine del secolo XIV l'arte comincia a togliersi dalle formule canoniche e gotiche, e per opera di alcuni vigorosi maestri che la riconducono allo studio della natura, acquista nuove forze e cammina. Il realismo fu quindi l'anima dell'arte settentrionale, e ne fu anche la caratteristica principale; e poichè ad esso non si aggiunse, come in Italia, lo studio dell'antico, quell'arte divenne diversa, ed ignorò la grandezza ideale che a poco a poco gl'Italiani pervennero a dare alle opere loro. Oltre la mancanza dello spirito classico e dei ricordi dell'antichità, altre furono le cagioni che diedero alla pittura (poichè le altre arti continuano per molto tempo la tradizione gotica, di cui abbiamo parlato altrove), i suoi caratteri più notevoli: così chiari e certi, che nessun conoscitore confonderebbe un realista italiano, come Andrea del Castagno o Paolo Uccello, con un realista fiammingo. Anzitutto l'architettura delle chiese non permetteva le grandi composizioni figurate; e però gli artisti dovettero contentarsi dei quadri di cavalletto, e nella minor mole dell'opera cumulare particolari e personaggi. Non potendo comporre vaste opere, essi preferirono i soggetti intimi e famigliari, coltivarono presto il paesaggio, e di ogni scena religiosa fecero un quadretto di costumi del tempo. Amarono assai anche il ritratto, nel quale curarono le più minute minuzie per rendere fedelmente l'originale. Più amanti della

Digitized by Google

verità e meno teneri della bellezza, più ricercatori del carattere che dell'ideale, più tratti all'analisi che alla sintesi, essi non rifuggirono dal laido e dall'orribile pur di interpretare fedelmente i modelli della natura, e, spesso, pur di soddisfare certe bizzarre fantasie che nella mente di un Italiano non sarebbero nè pure passate. Così, noi non vediamo diffuse e popolari in Italia quelle danze macabre e quegli alfabeti dei morti che nelle Fiandre e in Germania godevano tanta popolarità. La diversità del clima, con l'atmosfera più grave e nebbiosa, fece amare i colori ricchi e violenti, il cui contrasto parrebbe stridulo sotto un chiaro cielo latino.

L'arte ebbe quindi carattere popolare; laddove in Italia essa era stata essenzialmente aristocratica, anche se amata e gustata dal popolo intiero. Così che l'arte popolare per eccellenza, cioè l'incisione, ebbe tra i popoli del settentrione una importanza e una diffusione che non ebbe fra noi; e si fece veramente emula della pittura.

La pittura moderna dell'Europa settentrionale nasce nelle Fiandre. Qui infatti noi troviamo molte di quelle condizioni che in Italia, e specialmente in Toscana, favorirono gl'inizi del Rinascimento. La Fiandra era un paese ricco di città fiorenti ove signoreggiava una borghesia libera e opulenta, e quindi inclinata al fasto e alla protezione delle arti. Nelle grandi città ove l'industria e il commercio fiorivano, a Gand, a Bruges, gli artisti si uniscono in corporazioni che avranno grandissima parte nel rinnovamento. Sui mercati delle Fiandre convenivano da ogni parte d'Europa, forestieri, commercianti, e spesso artisti; e così il gusto si purificava, e le idee, per il continuo scambio, si allargavano. Alla loro volta, molti Fiamminghi vennero in Italia; e le traccie della loro maniera si trovano spesso nei quadri dei Primitivi. Poi venne la dominazione fastosa dei duchi di Borgogna, i quali, dopo il 1382, fecero lavorare alla loro corte artisti in gran copia, ed aiutarono l'avanzare delle arti. Da ultimo, venne la scoperta e il perfezionamento della pittura ad olio, per la quale la tecnica dei Fiamminghi acquistò improvvisamente bellezza e fama in quel tempo ignote forse anche in Italia.

Digitized by Google

L'inventore della pittura ad olio fu Uberto Van Eyck (1366-1426); il quale, insieme con il fratello Giovanni († 1440), fu il grande rinnovatore della pittura fiamminga. Nati a Liegi, vissero tuttavia nelle Fiandre. Uberto morì a Gand; Giovanni, sta-

B. Memling. — Madonna. (Bruges.)

bilitosi a Bruges nel 1425, divenne pittore e valletto di camera di Filippo il Buono. I due fratelli perfezionarono la tecnica dei colori ad olio, combinarono meglio i colori su la tavolozza, e accrebbero i toni e le sfumature. L'opera principale alla quale essi lavorarono insieme fu la vasta composizione dell'*Agnello mistico,* ora divisa fra Gand, Bruxelles e Berlino. Di Giovanni re-

Digitized by Google

stano ancora molti ritratti vigorosi e precisi, e pitture religiose in cui i tipi copiati esattamente dal vero si profilano su fondi di paese fini e deliziosi, con un colorito ricco e armonioso.

Dei successori dei Van Eyck i più importanti sono Ruggero Van der Weyden (1400-1464), più arido di disegno e di colore, ma più mosso, più agitato, più espressivo; e il suo discepolo Hans Memling (1435 ?-1495), che visse quasi sempre a Bruges, e merita di essere collocato vicino ai Van Eyck. Le sue madonne e i suoi santi mostrano un ingegno più amante dell'ideale, un colore più tenero, una soavità ingenua e profonda. Fra gli altri artisti possiamo ricordare ancora Quintino Metsys (1466-1530) che tentò anche il quadro di genere (*Il Banchiere e sua moglie*, al Louvre); e, in Olanda, Luca di Leida (1494-1533) più valente incisore che pittore.

Ma quando l'arte italiana cominciò a levarsi a più alti voli, la fiamminga ne restò soggiogata e dovette cedere alla rivale. Così essa perdette i suoi caratteri originali, e si consumò lungo tempo in una sterile imitazione.

La fioritura fiamminga determinò un rinnovamento artistico nelle vicine terre della Germania. A Colonia, ad Augusta, a Norimberga, nelle ricche e grandi città commerciali, si formano le scuole. La tendenza al realismo compare anche nella scultura, in Adamo Krafft e in Pietro Vischer, il capo della scultura tedesca del Rinascimento. Ma anche qui l'arte più praticata fu la pittura. Le vecchie scuole del secolo XIV si trasformano per l'influsso fiammingo. Martino Schongauer († 1488), il fondatore della scuola di Svevia, è allievo del Van der Weyden. La scuola di Franconia, qualche anno prima della morte dello Schongauer, aveva veduto nascere Alberto Dürer, il più grande pittore della Germania.

Alberto Dürer, chiamato fra noi il Durero, nacque a Norimberga nel 1471, e morì nel 1528. Allievo del pittore e scultore Wohlgemuht, viaggiò quattro anni in Germania ed ebbe occasione di conoscere le stampe del Mantegna e di altri Italiani. Nel 1494 si stabilì a Norimberga; e solo due volte viaggiò: a Venezia (1505-1507) e nei Paesi Bassi (1520). In Italia ebbe molti amici ed ammiratori. Marcantonio, racconta il Vasari, falsificò le sue stampe. Il Bellini e Raffaello lo ebbero amico e lo ammirarono assai. Nondimeno, gli esempi italiani non turbarono la sua possente originalità, il suo ingegno vigoroso e rude, il suo realismo penetrato da una vena di poesia forte e aspra che egli solo ebbe. Egli aduna in sè i caratteri principali delle scuole settentrionali, e non rifugge dal laido e dal brutto pur di ottenere l'effetto o di rendere con fedeltà il naturale. Fra i suoi nume-

Digitized by Google

rosi quadri ricordiamo l'*Adorazione dei Magi* (1504) agli Uffizi, la *Crocifissione* (1506) al Museo di Dresda, una *Madonna* del 1516 a Vienna, e i *Quattro Apostoli* al Museo di Monaco. Ma più

B. Alberto Dürer. — La Malinconia. (Stampa.)

celebri sono i suoi disegni e le sue stampe. Qui sopra tutto egli si compiace del fantastico e del triste. *Il Cavaliere e la Morte*, la *Malinconia*, l'*Apocalissi* sono pieni di tristezza o di orrore. Ma non sono le fantasie malate di un decadente; bensì quelle di un uomo che interpreta e diffonde il sentimento popolare con

Digitized by Google

le sue incongruenze, con le sue fantasticherie, con le sue superstizioni, con le sue paure.

Il capo della scuola di Svevia è Holbein il Giovane, figlio di Holbein il Vecchio. Qui la cura della bellezza e l'influsso dell'Italia sono maggiori. Holbein nacque nel 1498 ad Augusta, e

Holbein. — Ritratto di Erasmo. (Louvre.) *B.*

nel 1516 si stabilì a Basilea, dove illustrò a penna l'*Elogio della Pazzia* di Erasmo. Dal 1526 al 1528 fu in Inghilterra; e vi ritornò nel 1532 per rimanervi poi fino alla morte (1543), dopo esser stato, dal 1537 in poi, favorito da Arrigo VIII. Come pittore religioso, fece parecchie *Madonne*, e quadri in cui all'or-

Digitized by Google

rore delle sofferenze di Cristo, come nella *Passione* del Museo di Basilea, si congiunge un vivo senso del patetico. Ma le sue opere più celebri sono le incisioni e i ritratti. Questi sono fra i più belli dell'epoca, e i migliori della Germania: sinceri incomparabilmente, solidi, sicuri. Oltre gli ottantatrè disegni per l'opera di Erasmo, del quale fece anche il ritratto, compose l'*Alfabeto della Morte* e i *Simulacri della Morte,* in cui con grande varietà e fantasia celebrò i trionfi della morte su le genti del mondo.

L'ultimo dei grandi pittori tedeschi dell'epoca è Luca Cranach (1472-1553), amico, come il Durero, dei capi della Riforma, di cui lasciò bei ritratti vigorosi. Amante dell'anatomia e del nudo, egli tentò anche la mitologia (*Il Giudizio di Paride*) e dipinse figure ignude di *Adamo ed Eva,* ed anche di *Venere* (Louvre). Nondimeno le sue figure non ricordano per nulla l'antico. Le sue Eve, come le sue Madonne, sono pacifiche e sorridenti borghesi tedesche.

All'arte tedesca accadde quello che era accaduto alla fiamminga. Coll'imitazione degli Italiani, cominciò naturalmente la decadenza.

Anche la pittura francese, come la tedesca, discende dalla fiamminga. Lo stesso dicasi della scultura, che qui ebbe nondimeno maggiore impulso e giunse più lontano. L'influsso fiammingo si esercitò sulla Francia sopra tutto per opera dei duchi di Borgogna, che dalle loro città fiamminghe chiamarono artisti a lavorare in Francia. Fiammingo era quel Claudio Sluter che alla fine del secolo XIV e al principio del XV eseguì il *Pozzo di Mosè* e la *Tomba di Filippo l'Ardito;* fondando la scuola lionese, che durò fino a metà del '400. Anche per i re di Francia, e per i duchi d'Angiò, di Berry, d'Orléans, lavoravano artisti fiamminghi. Dopo questi inizii, si forma a Tours verso la metà del secolo XV una scuola nazionale, di cui furono maestri il pittore Jean Fouquet (1415-1480) e lo scultore Michele Colombe (1431-1512). Il primo, che lavorò per Carlo VII e Luigi XI, fu anche chiamato a Roma per fare il ritratto di Eugenio IV. Le sue miniature hanno l'importanza di veri e propri quadri, in cui a caratteri fiamminghi e ad influssi italiani si mesce una grazia tutta francese e sua. Lo scultore Colombe studiò da prima con lo Sluter e altri fiamminghi. Il suo capolavoro è la *Tomba del duca Francesco II* a Nantes, che ha molti lati di nobiltà semplice e solenne.

A questo punto comincia anche qui ad esercitarsi l'influsso italiano, e a divenir preponderante. Carlo VIII, Luigi XI, Francesco I, conducono dall'Italia pittori, scultori, architetti. L'ammirazione per la civiltà italiana e per le sue arti si fa vivissima

Digitized by Google

presso i grandi e presso gli artisti. I più celebri degli Italiani lavorano per la Francia o vi vengono ad abitare. Leonardo da Vinci vi chiude la vita travagliata e gloriosa. Il fiorentino Rosso (1494-1541), il Primaticcio, bolognese cresciuto alla scuola del

B.

Jean Fouquet. — Il Matrimonio della Vergine. (Miniatura.)

Francia, e Niccolò dell'Abate, fondano la scuola di Fontainebleau. E insieme con l'arte italiana penetra l'amore dell'antico; e si prepara così la Rinascenza del secolo XVII. Fra gli scultori Francesi che seppero serbarsi abbastanza originali, è Jean Goujon, che finì col venire a Bologna nel 1563, e morì prima del 1568. Fu anche architetto. Il Louvre possiede di lui una celebre *Diana*, agile ed elegantissima, e diverse altre sculture. Fra i suoi con-

Digitized by Google

temporanei dobbiamo ricordare Pierre Bontemps e Germain Pilon che lavorarono alla tomba di Francesco I in San Dionigi; e il lorenese Richier, vigoroso e drammatico. La pittura è meno originale. Giovanni Bourdichon e Jean Perréal, che lavorarono sotto Carlo VIII e Luigi XII, subiscono già l'influsso italiano. Alla corte di Francesco I e dei suoi successori ebbero voga Jean Clouet († verso 1541) e suo figlio Francesco († 1572); i quali furono i ritrattisti della corte, e seguirono fedelmente le tradizioni famigliari fiamminghe. Più vario e più agile, Jean Cousin (1501-1589), fu architetto, pittore, scultore, incisore, e scrisse un *Livre de perspective* (1560) e un *Livre de pourtraicture* (1571). Ma in lui l'influsso italiano si fa sentire palesemente. E quando questo prevale, la Francia non può per qualche tempo porre avanti nomi d'importanza. All'incontro le arti industriali si svolgono splendidamente. Da Limoges escono gli smalti dipinti con rara perfezione per opera dei Pénicaud, di Léonard Limosin, di Pierre Rémond, di Jean Courteis; mentre la ceramica acquista bellezza e splendore per opera di Bernardo Palissy « inventeur des rustiques figulines du roi, » vissuto dal 1510 al 1590 circa.

L'architettura, per opera di Philibert de l'Orme (1515-1570), di Pierre Lescot (1510 circa-1578), e di Jacques du Cerceau, si rinnova. Il castello turrito e severo del medioevo cede alle suntuose dimore che i re e i signori fanno elevare nelle campagne, ampie, ricche di luce e di vani, decorate con abbondanza e ricchezza se non sempre con gusto. Il de l'Orme e il du Cerceau lasciarono anche opere scritte di architettura. Il primo sopra tutto seguì nelle sue costruzioni una logica rigorosa perchè esse rispondessero al loro fine; e giudicava che « varrebbe meglio non saper fare ornamenti nè arricchimenti di muri o altro, e saper bene ciò che occorre alla sanità e conservazione delle persone e dei beni. »

Digitized by Google

Libro Quarto.

L'ARTE MODERNA.

Digitized by Google

Digitized by Google

INTRODUZIONE.

In questo quarto ed ultimo libro noi dobbiamo studiare l'arte italiana ed europea nei tre secoli che vanno dalla fine del Cinquecento e dell'Età dell'oro sino ai giorni nostri. Questo assunto dovrà essere compiuto con molta brevità; perchè, con il passare dei secoli, l'arte non cresce d'importanza: anzi diminuisce, nè sa più giungere agli splendori di Raffaello e di Michelangelo. Dall'Italia, che già comincia a mostrare chiari i segni della stanchezza e del decadimento, la grande arte alla fine del secolo XVI si diffonde per quasi tutta Europa, e dà luogo a varie scuole nazionali la cui gloria è spesso più ardente e più pura di quella degli artisti italiani del Seicento. Così noi studieremo nel primo capitolo l'arte italiana nei secoli XVII e XVIII; e nel secondo esporremo brevemente la storia dell'arte degli altri popoli nella medesima età.

Il terzo capitolo tratterà dell'arte europea nell'Ottocento; e non sarà altro che un riassunto in cui si tracceranno con la maggior chiarezza possibile le nuove vie e i progressi della pittura, della scultura e dell'architettura nel secolo da poco defunto. Veramente queste arti, per essere ancora così vicine a noi, meriterebbero un lungo studio: ma non sarebbe questo il luogo adatto. E, per disgrazia sua, l'Italia viene dopo molti: e poco di lei possiamo dire. Si aggiunga da ultimo che l'indole di quest'opera ci vieta di discutere di cose su le quali non si può ancora dare un sicuro giudizio.

Lo stato dell'arte oggi pare a noi tumultuario e confuso: forse perchè non ci è ancora lecito vedere tutto e

Digitized by Google

giudicare. Comunque, è certo che una delle arti, l'architettura, non ha più trovato, dalla metà del Settecento in poi, la sua forma conveniente, e manca ancora di stile. Oggi i più belli esempi di architettura si vedono nelle opere di pubblica utilità: dove la costruzione, ponte, viadotto o diga, mostra forme nuove per bisogni nuovi, e svela chiaro il fine a cui fu creata. Ma i grandi palazzi sono rifacimenti e imbarbarimenti, opere non più di architetti, ma di ingegneri: di aritmetici, non di artisti.

Digitized by Google

Capitolo Primo.

L'ARTE ITALIANA NEI SECOLI XVII E XVIII.

§ 1. — INTRODUZIONE.

L'arte del secolo XVII, in Italia e fuori, non è altro che lo svolgimento dell'arte italiana del Cinquecento. Parlando per ora solamente dell'Italia, diremo subito che il Seicento non è, per le arti figurative, secolo di così bassa decadenza come generalmente si dice e si crede. Decadenza certo vi fu; ma l'arte nondimeno era ancor tale da poter sopportare gloriosamente il paragone con i grandi maestri delle nazioni forestiere. Anzi, chi consideri lo stato delle arti negli ultimi anni del Cinquecento e nei primi del Seicento, dovrà ammettere una vera e propria restaurazione il cui merito si deve agli sforzi della scuola bolognese e all'ingegno audace di Lorenzo Bernini. All'incontro il secolo XVIII, che segna tanto vigore di pensiero umano e civile, è quasi del tutto morto all'arte. La vecchia pianta, che anche nel '600 diede rami frondosi, ora non verdeggia più se non per qualche ramo solitario che non ha niente in comune con lo spirito del tempo.

Il corso della nostra trattazione dimostrerà chiaramente quanto si è detto sopra. Ora vediamo intanto le condizioni generali dei tempi in questi due secoli di vita italiana.

Cominciamo dal Seicento. Le condizioni politiche dell'Italia non potevano essere più miserevoli. La Spagna signoreggiava e vessava la maggiore e miglior parte della penisola: nella quale solo Venezia e il Piemonte potevano tener testa alla preponderanza straniera. La corte pontificia era padroneggiata da Francia e Spagna che si contendevano il primato. Sotto l'influsso degli Spagnuoli, il

Digitized by Google

carattere degli Italiani si andava mutando. L'orgoglio, l'albagia, la vanità pretenziosa e sciocca presero il posto della bella e aperta franchezza del Cinquecento. Se il tempo lo permettesse, sarebbe utile confrontare l'uomo del *Cortegiano* con quello che esce fuori, per esempio, dalle *Satire* del Rosa, poeta e pittore. Ne venne anche la smania dei titoli e l'amore al lusso smodato, e a quelle affettazioni che il Castiglione e i suoi contemporanei riprovavano così aspramente. All'influsso spagnuolo si aggiunga ora quello dei Gesuiti, padroni della educazione e della cultura dei giovani. La fiacchezza morale derivante dai loro ammaestramenti operava vie più a svigorire quelle che oggi si dicono le classi dirigenti, e a togliere all'arte ogni ragione di nobiltà. Vi furono sì ingegni sdegnosi e puri; ma nella general corruzione essi non poterono far quello che nel Rinascimento era quasi germinato fuori da tutto il popolo, o almeno da coloro che avevano forza e autorità di correggerlo e di guidarlo.

La vita intellettuale, uscita dalle scuole dei Gesuiti si rinchiudeva nelle Accademie; le quali furono in generale riunioni fatue a scopo di vanità e di reciproca lode. Quale fosse il genere di letteratura allora in favore, dicono chiaramente i trionfi del Marinismo e de' suoi seguaci. Nondimeno, proprio in questo secolo, il pensiero filosofico e scientifico assurge a grandi altezze e prepara i trionfi dei secoli seguenti. E basti ricordare i nomi di Giordano Bruno, del Campanella, del Sarpi, del Galilei. La critica letteraria assume per la prima volta concetto e originalità moderna. Alcuni principi meritano ancora il titolo di Mecenati. Carlo Emanuele I in Piemonte; Cosimo II, Ferdinando II, Cosimo III in Toscana; e, fra i papi, Urbano VIII e Alessandro VII, amarono e protessero le lettere e le arti; nè fu loro colpa se non trovarono ai loro stipendi Raffaello e l'Ariosto. Ma le arti, anche protette, non avevano più la vita e l'anima che le avevano prima condotte a così grande altezza. Mancava loro la libertà; e il popolo era misero e stanco.

Il Seicento fu quindi un secolo di transizione: il secolo in cui la grande civiltà del Rinascimento si adagia e muore, e in cui un'altra, la civiltà moderna, comincia

Digitized by Google

a sorgere timidamente. Il Settecento poi è il secolo in cui questa civiltà si foggia e si matura: finchè la Rivoluzione francese rompe, abbatte, disperde tutti i vestigi del medioevo, e si inchina, quasi per contraddizione, davanti all' antico.

Se nel secolo XVII si nota una decadenza artistica non priva di splendore, nel Settecento si vedono le arti figurative affatto svelte dalla vita contemporanea e ridotte ad organismi artificiali privi di qualsiasi animazione e di ogni vigore. Morta l'arte tradizionale coi Caracci e coi loro scolari, mancò, come è mancata anche nel secolo XIX, la forza necessaria a creare un'arte moderna e nuova. È bene però dire che la stessa cosa si può più o meno osservare presso le altre nazioni; la cui fioritura è veramente del Seicento, e già nel secolo seguente decade. Il secolo dell'Enciclopedia e della Rivoluzione non potè avere altra arte se non quella elegante e affettata, e però decadente, degli avanzi del vecchio mondo feudale che moriva.

La vita intellettuale del '700 è tutta nel contrasto tra la società frivola e sensuale che sta al potere, e lo stuolo degli uomini volonterosi che lavorano a rovinare l'antico edificio e a creare il nuovo. L'Italia, turbata dalle guerre di successione, ebbe finalmente uno stabile assetto nel 1748 con il trattato di Acquisgrana. Gli Austriaci presero il posto degli Spagnuoli; ma con migliori intenzioni e con molto maggior civiltà. I governi si fecero più liberali ed entrarono nella via delle riforme. All' arte non mancarono i Mecenati; mancò la forza e l' intelletto. E, d' altra parte, gli spiriti erano rivolti ad altro. Quando pensavano all'arte, cadevano nelle larghe braccia dell'Arcadia. Verso la metà del secolo, la letteratura cominciò a rinnovarsi per opera di vigorosi spiriti moderni, del Parini e dell'Alfieri; ma la letteratura è arte di per sè più libera e meno schiava delle necessità dei tempi. Il più misero e ribelle uomo può con una penna e un foglio scrivere ogni tanto un capolavoro; laddove il pittore deve darsi tutto all'arte sua e non può attendere ad altro per vivere. Comunque, anche le arti del disegno si vollero rinnovare; ma, non avendo sangue proprio, ricorsero, come vedremo, all' imitazione dell'antico; e caddero dalla leziosità nella freddezza.

Digitized by Google

Sola di tutte le arti, la musica, proprio in questi due secoli cresce e ha favore. Essa è veramente per eccellenza l'arte del '600 e del '700; l'arte che più dimostra e tradisce la natura e le tendenze della società che la generò. Ma essa parlava un linguaggio indefinito; era, o pareva, più gaia e sensuale; era nata tardi e aveva intatto il suo vigore; rispondeva più ai gusti frivoli dei tempi; poichè è più comodo e facile gustare un' arietta da un palco, che intendere la bellezza vera di una figura di Raffaello.

Come abbiamo già detto più volte, gli elementi costitutivi del Rinascimento sono due: il classicismo o l'idealismo e il realismo. Da prima separati, essi tendono di continuo ad avvicinarsi; finchè la loro congiunzione segna l' età dell' oro e l'apice dell'arte. Dopo, essi si disgiungono di nuovo; e in questa separazione è da cercarsi l'elemento costitutivo dell' arte del Seicento e del Settecento; la quale comprende, specialmente e più chiaramente nella pittura, due scuole diverse: gli *eclettici* e i *naturalisti*. I primi, benchè trasformati, come vedremo, si connettono idealmente con i classicisti del Rinascimento; i secondi discendono direttamente dai veristi. Lo studio delle varie arti ci mostrerà le due tendenze in conflitto e le chiarirà a sufficienza.

Ad ogni modo, nell' arte di questi due secoli si notano generalmente tre periodi: il *barocco*, il *rococò*, e il *neoclassicismo*. Questi termini veramente sono più propri dell' architettura; ma si possono usare per tutte le arti, come si fa del gotico e del romanico. Il rococò è la trasformazione o l' aggraziamento del barocco: cioè dello stile che conobbe tutte le esagerazioni ma anche tutti gli splendori, e giunse spesso a bellezze, che anche oggi invano si tenta di diminuire. E questo accadde perchè, almeno nei primi tempi del Seicento, l' arte rispose veramente al sentimento religioso della Chiesa e delle moltitudini. Il Seicento, dopo il concilio di Trento, e la restaurazione rigorosa delle regole e dei dogmi, era divenuto il secolo della fede non profonda ma impetuosa, più ricca di fervore ascetico che di sentimento, morbida, enfatica, drammatica, teatrale. L'apparato guadagna ogni giorno importanza sul conte-

Digitized by Google

nuto. È il tempo dei Santi dai gesti frenetici, dalle estasi folli, dai martirii che paiono carneficine. Così, la magnificenza del culto serve a coprire il pericolo del dogma a cui tanti Cristiani protestanti non credono più. Allora sorgono le chiese ricche e sovracariche di ornamenti architettonici, magnifiche e tormentate, e i palazzi e le ville a cui si propaga il gusto barocco necessario alla religione. I quadri e le statue mostrano anch'essi lo spirito dei tempi. Eclettici e naturalisti, gli artefici del Seicento sono tutti barocchi. Ma la loro arte, per quanto rispondente allo spirito dei tempi, per quanto qualche grande ingegno la conduca in alto, è, come quello spirito, artificiosa: e non ha le sane energie delle belle cose naturali.

Tuttavia il barocco introduce nell'arte un sentimento nuovo che finora era rimasto solitario in Michelangelo: cioè il sentimento drammatico, così vivo e possente nelle tele del Guercino e nei marmi del Bernini, così diffuso, come si è visto, nell'anima del tempo. Questo è l'elemento nuovo che il barocco aggiunge al Rinascimento; questa è anche la ragione della sua originalità.

La condizione degli artisti nel '600 non varia grandemente da quella del secolo precedente. Essi crebbero di numero, se non di qualità. I Caracci ebbero innumerevoli discepoli. A Roma, i pittori erano tanti, che il Rosa cantava:

> .... dissero alcuni oltramontani
> Che di tre cose è l'abbondanza in Roma,
> Di quadri, di speranze, e baciamani.

E poco prima, nella stessa Satira della Pittura, aveva esclamato:

> L'arena dell'Egéo non è sì spessa:
> Su l'Egitto non fur tanti i ranocchi,
> Le formiche in Tessaglia, i Mori in Fessa;
> Il grand'Argo del ciel non ha tant'occhi;
> Sono meno le spie, meno i pedanti,
> Nè vidde Creso mai tanti baiocchi.

E la loro condizione non era generalmente delle migliori; perchè i più morivano di fame o all'ospedale; o finivano col farsi ciabattini. Ma i più celebrati menavano

Digitized by Google

vita da principi, e facevano grossi guadagni. « Ho anco accettato — scrive Guido Reni ad A. G. Fibbia — a far un quadro grande per l'ambasciatore di Spagna, e una tavolina per il Contestabile di Havard, pure spagnuolo; e mi pagheranno le figure dugento scudi l'una; ma, su le prime, li pareva strano, poi son venuti da loro. » Leggendo il *Giornale* del Guercino, si vedrà che da una sola figura di Sibilla egli ritraeva cinquanta scudi. Le contese, le gelosie, le cabale fra artisti erano continue. I Caracci, a Bologna, dovettero per molto tempo regalare i loro quadri, per vincere la concorrenza degli altri. A Napoli, la compagnia formatasi intorno allo Spagnoletto congiurava ferocemente contro tutti i forestieri. Il Domenichino vi morì: e si sospettò di veleno. Ed è nota la rivalità fra il Borromini e il Bernini.

La critica e la storia dell'arte trovano numerosi cultori. Ma il Seicento per questo lato progredisce poco. I critici chiacchierano e fanno questioni inutili. Fra gli storici sono notevoli il Baldinucci, che scrive la storia dell'arte da Cimabue ai tempi suoi, il Malvasia, autore della *Felsina pittrice*, Carlo Roberto Dati con le *Vite dei pittori antichi*, G. Baglioni, che continuò il Vasari fino al 1642, e G. P. Bellori, che parlò dei pittori moderni fino al 1665. Notevole nella critica è la tendenza alla castità delle immagini, o almeno a far sì che nei luoghi sacri non fossero corpi nudi o sconci. Paladino di questa teoria fu il padre Rosignoli gesuita, autore de *La Pittura in Giudicio* (1696). Contro il vezzo di prestare ai Santi attitudini sensuali (si ricordi la Santa Teresa del Bernini) e di popolare di nudità le chiese, aveva già gridato anche Salvator Rosa.

Nel '700 la critica subisce il benefico influsso del rinnovamento intellettuale; e comincia ad essere usata con metodo scientifico. Serietà e rigore di giudizio è già nell'Algarotti, nello Zanotti, nel Bottari. Nasce allora l'estetica: e si forma quella teoria del *bello ideale* che è l'anima della riazione neo-classica, di cui è giunto ormai il tempo di discorrere. La riazione contro il barocco e il rococò fu provocata dall'opera di Raffaello Mengs, che scrisse anche un trattato su le belle arti. Nello stesso tempo il

Digitized by Google

Winckelmann rimetteva in onore la statuaria antica e proclamava quelle teorie che dovevano condurre al *Laocoonte* del Lessing. Francesco Milizia, nel suo trattato *Dell'arte di vedere nelle arti del disegno secondo i principii di Sulzer e di Mengs,* così definisce la teoria del bello ideale: « Scegliere le parti più belle, combinarle insieme, formarne un tutto perfetto, o sia bello, si chiama *bello ideale.* Si vuol chiamare anche *imitare la bella natura....* Ella, la natura, è il magazzino inesauribile e sempre aperto, donde l'artista trae i soggetti, che vuole esporre secondo le sue mire. » Così il trattatista gallicizzante della fine del '700 si collega con Cennino e con Leonardo.

§ 2. — L'ARCHITETTURA.

Il barocco nasce in forza di una riazione violenta contro il principio romano che aveva animata tutta l'architettura del Rinascimento. Come accade sempre nelle cose umane, esso parte donde l'altro era arrivato; così che le origini del barocco, in tutte le arti, si possono far risalire allo stesso Michelangelo. Egli infatti diede una vita più varia e spesso tumultuosa alle forme corrette e pure del Rinascimento; e usò per il primo certi elementi architettonici e decorativi che poi i barocchi svolsero in modi infiniti.

Le caratteristiche principali del barocco sono la sua grandiosità, il suo sfarzo, il suo moto. Nessuna architettura aveva così intieramente corrisposto allo spirito gonfio e orgoglioso dei suoi abitatori. Il secolo del Marino, del lusso smodato e dei Gesuiti non poteva trovare migliore interprete del barocco. Questo quindi corrispose perfettamente al suo fine. Per questa ragione l'architettura del Seicento, così derisa e calunniata, ha un valore estetico, che non è minore di quello dell'architettura del Rinascimento, più bella e più pura di lei.

Nelle forme, il barocco pare quasi avere orrore della linea retta. L'ornamento architettonico rompe ogni continuità, riempie ogni parte di conchiglie, di maschere, di festoni, di statue. Nelle facciate si preferiscono linee curve spezzate, che s'incontrano con angoli acuti. Ma quando

Digitized by Google

l'architetto abbia la mente di un Bernini, tutta la varietà e la ricchezza si armonizzano in bella unità.

Nei vari ordini architettonici si introduce l'uso del fusto bugnato nelle colonne, del fusto a spina, e di modi stravaganti secondo il capriccio dell'artista. Si usa moltissimo il capitello ionico con quattro facciate uguali, inventato dallo Scamozzi. I cornicioni hanno modanature nuove e di effetto bellissimo. Talvolta tutta la cornice si incurva seguendo le linee sinuose della facciata; o si accartoccia, tutta o in parte, in ricci e in volute. Nelle finestre predomina la forma rettangolare; ma gli angoli superiori sono tagliati spesso da archetti o da sagomature curve: e il contorno è decorato di erme, di festoni, o comunque di linee bizzarre. Altre finestre sono ad arco tondo. La stessa maniera prevale nelle porte, spesso fiancheggiate da grandi cariatidi che reggono il balcone del primo piano. Le scale e i vestiboli sono immensi; e i cortili sono generalmente ammassi di pilastri traversati da grandi logge ariose.

Nell'architettura funeraria, ricca di statue, di colonne, di svolazzi, di cartocci, di pieghe, dominano gli stessi principii. Così nelle costruzioni minori, negli altari, nelle balaustrate, nei baldacchini, nelle fonti battesimali. Nelle piazze e nei parchi, le fontane assumono magnificenza inaudita. Il genio possente del Bernini crea poi un genere nuovo e grandioso nella lunga colonnata che parte dai due lati di San Pietro e conchiude la grande piazza come in due prodigiose braccia di pietra.

Nei primi anni del Settecento il barocco cessa di cercare il grandioso; e si fa più grazioso, più molle, più effeminato, più galante. E veramente questa architettura è piena di grazia civettuola; e può a ragione essere chiamata, come quella francese contemporanea, con il nome di rococò. Lo stile settecentesco è l'ultima manifestazione del barocco. Come si è visto nell'introduzione, esso perde verso la metà del secolo ogni sua forza, e cede al neoclassicismo: anch'esso frutto di una riazione contro le curve e gli intrecci e le stravaganze di certi architetti che avevano mutato la libertà e varietà del barocco in sfre-

Digitized by Google

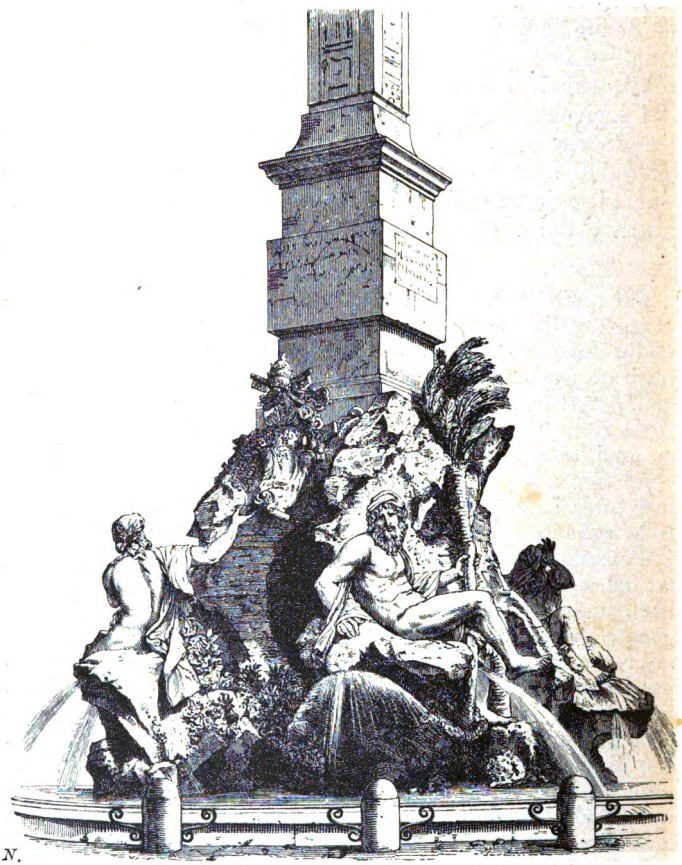
natissima licenza. I neo-classicisti tolsero al barocco la sua fantasia, il suo fasto, la sua esuberanza gioiosa; e ritornarono allo stile delle ultime opere del Rinascimento e all'interpretazione fedele delle massime del Palladio, del Serlio, del Vignola. Ma la concordia fra l'anima nazionale e la forma dell'architettura era cessata. La nuova architettura era effetto di artificio, non di originalità. Infatti scriveva anche Tommaso Temanza, architetto e autore di vite di architetti, al Milizia: « L'Italia oggidì è ripiena di architetti; ma sono tutti, per valermi d'un termine pittorico, manieristi, vale a dire lontani affatto dalla natura e dal vero. »

Gli artisti. — Gio. Lorenzo Bernini (1598-1680) è, nell'architettura e nella scultura, il più grande artista che abbia avuto l'Italia dopo Michelangelo. Di lui come scultore parleremo nel paragrafo seguente. L'opera sua d'architetto è una delle più terribili fatiche che membra umane abbiano compiuto. La Roma papale ricca e fastosa del '600 è quasi tutta opera sua; è tutta sua, anzi, se si considera che tutti, nemici e discepoli, non poterono fare a meno di imitarlo. La sua vita abbraccia inoltre quasi tutto il secolo; e poichè egli fu precocissimo, si può dire che la grandezza architettonica del Seicento nasce e muore con lui. Palazzi, chiese, fontane, sorsero come per incanto per opera sua; ed egli poi li riempì di statue. Tutti i suoi edifici mostrano una fantasia ricca e facile, un sentimento decorativo veramente grandioso, e un ingegno insieme veemente e possente che crea e frena l'abbondanza delle cose create. Come vedremo meglio studiando lo scultore, egli ebbe veramente, e non in molto minor grado, la terribilità del Buonarroti.

La sua opera principale è il colonnato di San Pietro, eseguito sotto il pontificato di Alessandro VII (1655-1667) e di Clemente IX (1667-1669): degna corona all'edificio ideato da Bramante e alla cupola alzata da Michelangelo. Per San Pietro egli aveva disegnati due campanili ai lati della facciata. Il primo fu cominciato; ma le mene degli emuli impedirono il proseguimento dell'opera; e Innocenzo X Pamphyli ordinò l'abbattimento dell'opera. In Vaticano il Bernini eseguì per incarico di Alessandro VII la celebre Scala Regia; e in San Pietro alzò i monumenti di Urbano VIII e di Alessandro VII e il famoso baldacchino con le colonne a spirale, una delle opere meno felici di lui. Fece la grande sala del palazzo Barberini, il palazzo detto della Famiglia nel Quirinale; diede i piani del palazzo di Montecitorio;

Digitized by Google

costruì la facciata di Santa Maria all'Esquilino; alzò la chiesa di Sant'Andrea (1678) una delle sue più belle e originali opere; e altri palazzi e chiese che sarebbe lungo il ricordare. Tra le



N.

Bernini. — Fontana dei Quattro Fiumi. (Roma.)

fontane, ricordiamo quella del Tritone, una delle forme più agili che l'architettura e la statuaria abbiano trovate; quella dei *Cavalli marini,* nella Villa Borghese; quella di Trevi, costruita sui suoi disegni da Nicolò Salvi (1699-1751); la *Barcaccia* di Piazza di Spagna, una delle più geniali delle sue invenzioni; e quella dei

Digitized by Google

Quattro fiumi in piazza Navona dove le figure dei fiumi, sormontate dalla roccia con l'obelisco, hanno un fare che si avvicina al michelangiolesco. A lui appartiene anche l'elefante con l'obelisco in piazza della Minerva.

La celebrità del Bernini fu immensa. Luigi XIV lo volle alla sua corte perchè gli edificasse il nuovo Louvre. Fu accolto con onori regali; ma la cabala formata dal Perrault e dagli altri francesi lo costrinse a tornarsene senza aver concluso nulla. Anche in Italia ebbe aspri dolori per colpa degli emuli. Il migliore di costoro fu Francesco Borromini comasco (1599-1677), il quale per qualche tempo potè godere il favore di donna Olimpia Pamphyli e superare il rivale e fargli abbattere il campanile di San Pietro. Il Borromini preferisce le facciate ondulate, come in San Carlino alle Quattro Fontane; e gli imitatori pensarono poi ad esagerare quest'uso, più assai che non avesse fatto il comasco. Gli appartengono anche la Chiesa della Sapienza, quella della Propaganda con l'annesso collegio, il campanile di Sant'Andrea delle Fratte, e Sant'Agnese in Piazza Navona, il suo capolavoro; e i palazzi Panmphyli, Doria, Falconieri, Valvassori. Ricco di fantasia e d'ingegno, egli non possiede tuttavia la possanza del Bernini, che sapeva essere insieme ricco e sublime.

Gli altri architetti più famosi che lavorarono a Roma furono Carlo Maderno (1556-1629); i tre Longhi, Martino (vissuto nella seconda metà del '500), Onorio (1561-1619) e Martino († 1657); Girolamo Rainaldi (1570-1655); i Fontana; Alessandro Algardi (1602-1654); il padre Andrea Pozzo (1642-1709) che fu anche pittore; i bolognesi Bibbiena, che furono pittori e architetti di teatri. Del padre Pozzo, il più noto di tutti, ricordiamo la cappella di Sant'Ignazio nella Chiesa del Gesù, di fantasia e ricchezza straordinarie.

A Napoli il barocco trionfa nel Palazzo Reale di Domenico Fontana (1543-1607), nella chiesa di Santa Chiara, in Santa Maria del Carmine; e nella guglia del Gesù di Giuseppe De Fiore, che appartiene al Settecento (1747-1750). Genova fu una delle città che diede più lavoro ai barocchi. Questo stile fastoso le conveniva, e continuava le tradizioni pompose de' suoi palazzi del Cinquecento. Questi palazzi, che sono i più belli e grandiosi d'Italia, appartengono all'architettura alessiana od a quella che ne deriva; così il palazzo Imperiali, di G. B. Castello detto il Bergamasco († 1576); il palazzo del Municipio, già Doria-Tursi, di Rocco Lurago († 1590); il palazzo dell'Università, cominciato nel 1623 dal Bianco († 1656); e la splendida villa del Paradiso, nobile e ricca. Nel Piemonte le opere principali sono il castello del Valentino a Torino, elevato per volere della madama reale Maria Cristina: e il santuario di Mondovì con la sua grande cu-

Digitized by Google

pola, opera di Francesco Gallo (1672-1750); e moltissimi palazzi e chiese. A Venezia trionfa Baldassarre Longhena (1631-1682) di Maroggia, autore di Santa Maria della Salute e del Palazzo Pesaro, una delle più belle opere dell'epoca, in cui pare rivivere il gusto delicato e opulento del Sansovino. A Milano sono notevoli le opere vigorose di F. M. Richini (1583-1658) autore del palazzo di Brera, e quelle più fantasiose di A. M. Ruggeri, fiorito nella prima metà del '700, architetto del palazzo Cusani. Bologna ha la chiesa di San Pietro cominciata nel 1605 da Gio. Ang. Magenta, la chiesa di San Salvatore, il palazzo Isolani, il Santuario della Vergine di San Luca, opera di Carlo Francesco Dotti, fiorito dal 1740 al 1770, e il Teatro Comunale di Francesco Bibbiena. Firenze, la città del Rinascimento, ha anch'essa il suo barocco nella facciata della chiesa di San Firenze (1715) di Ferdinando Ruggeri, e in quella di San Gaetano, opera di Matteo Nigetti († 1649).

Luigi Vanvitelli, napoletano (1700-1773), è il capo dei neoclassici. Autore della reggia di Caserta, cominciata nel 1752, rimise in onore l'uso delle colonne e delle trabeazioni secondo l'antica purezza. L'opera sua è armoniosa, ma priva di vita. A Napoli viveva pure il Cavasale, autore del teatro di San Carlo. Un discepolo del Vanvitelli, Giuseppe Piermarini di Foligno (1736-1808) eresse a Milano il teatro della Scala (1776-1778), il teatro alla Canobbiana (1779), e il palazzo Belgioioso (1777). Ricordiamo ancora Cosimo Morelli d'Imola (1729-1812), che elevò le cattedrali d'Imola, di Fermo, di Macerata, e i teatri d'Osimo e di Ferrara; Luigi Canonica (1764-1844) autore dell'Arena di Milano; Luigi Cagnola (1722-1833) autore dell'arco del Sempione, cominciato nel 1807; i bolognesi Angelo Venturoli e Francesco Tadolini; Tommaso Temanza veneziano, già ricordato (1705-1789); Francesco Milizia (1725-1798) di Oria presso Brindisi, pure citato; Luigi Canina (1797-1855) che diffuse il neo-classicismo a Roma; e Luigi Poletti modenese (1792-1869) che riedificò a Roma San Paolo e vi eresse il Collegio scozzese.

Noi siamo così entrati anche nella storia dell'architettura del secolo XIX. Avremmo dovuto parlarne nel terzo capitolo; ma poichè il mutar di secolo non mutò la via della scuola, abbiamo preferito parlare qui di coloro che fiorirono in Italia fino verso il 1870.

§ 3. — LA SCULTURA.

Le ragioni dello scarso fiorire della scultura nel Cinquecento furono, come si è veduto, due: il michelangio-

Digitized by Google

lismo e il classicismo. Ambedue soverchiarono così fattamente l'ingegno degli scultori, che questi non ebbero modo di mostrare libera e intiera la loro originalità. Anche la scultura del '600, come l'architettura, procede dallo stesso punto nel quale essa si era fermata prima; e quando Lorenzo Bernini in Roma attende a destarla dal sonno in cui l'avevano fatta giacere gli ultimi michelangioleschi, egli comprende e riunisce in sè ambedue gli elementi. Il classicismo gli dà il gusto della bella forma e ispira le prime e più pure delle sue opere. Il michelangiolismo gli dà l'amore al moto, alla vita, all'espressione della forza libera e tumultuosa; gli dona anche, benchè in minor misura, quella terribilità la quale più che dalla violenza del pensiero, come in Michelangelo, gli deriva dalla straordinaria animazione dei gesti, dei panni, dei volti. Dall'*Apollo e Dafne* si giunge a poco a poco al *Costantino;* cioè da un'opera fredda e pura, miracolosa per bellezza di forme e prodigiosa per la fattura (le foglie del lauro paiono proprio sbocciare dalle dita della vergine fuggitiva), a un'opera in cui la ricerca del moto e dell'effetto oltrepassa i confini dell'arte e crea un tumulto di pieghe senza vita. Fra questo estremo e la purezza dell'*Apollo* stanno le opere intermedie, nelle quali appaiono i veri e propri caratteri del barocco, quali già erano preformati, anche nella scultura, in Michelangelo: cioè la bellezza antica e la violenza moderna.

Le qualità del Bernini sono anche quelle dei pochi scultori che meritino di essere ricordati nel '600 e nel '700. Ma, come accade, essi preferiscono esagerare i difetti del maestro, anzichè perfezionarne le virtù. Così anche nella scultura impera per quasi due secoli il barocco; e le statue così concepite e lavorate si accordano mirabilmente, anche se di scarso valore, con i vasti edifici a linee ondulate e cariche di ornati. I muscoli degli uomini, per sfoggio di anatomia e per amore di effetto, divengono enormi e possenti; e all'incontro le membra femminili divengono, per troppa grazia, molli e tonde. Le pieghe dei panni danno sopra tutto pretesto a mille svolazzi, a mille combinazioni, a mille avvolgimenti che mostrano una sapienza tecnica mirabile, ma danno l'idea non del moto, ma del paros-

Digitized by Google

sismo del moto. Il sentimento che anima queste macchine agitate e tormentate è più violento che profondo, più esterno che interiore; e risponde in ciò perfettamente all'indole del secolo, che, oppresso dalla gloria del Rinascimento e stremato di forze, è costretto a confondere perennemente la magnificenza con la beltà.

Nondimeno anche nel contenuto, per quanto la forma qui soverchi continuamente l'idea, appare un elemento nuovo, cioè quel sentimento drammatico od elegiaco di cui si è discorso nell'introduzione. In grazia di questo le statue talvolta vivono una vita intensissima, che i predecessori non avevano conosciuto mai. Allora l'estasi ascetica trova la sua espressione più possente e più vera nella *Santa Teresa* e nella *Beata Albertoni* del Bernini: opere che paiono persino irriverenti, tanta è la sensualità di quel divino amore che aveva trovato forme così pure negli scultori del Quattrocento.

Un solo genere restò semplice e schietto, eccezion fatta per gli accessori, capelli, barbe, e pieghe, che si svolsero in mille modi bizzarri: cioè il ritratto, più vicino alla vita e alla natura, e bisognoso di quella somiglianza che era richiesta dai gusti realistici del tempo. Il qual realismo trionfava del resto, sfrenato e prepotente, nelle estasi mistiche della Santa Teresa e nella agonia della Beata Albertoni.

La reazione classica giunge tardi; e l'opera sua appartiene già al secolo XIX.

Gli artisti. — Il Bernini, come nell'architettura, anche qui riempie di sè il secolo. Dei caratteri della sua arte abbiamo già discorso. Le sue opere sono numerosissime e varie, dal ritratto al gruppo mitologico, dalle statue dei pontefici e dei santi a quelle ricche di moto e di gioia che adornano le sue fontane. In tutte meraviglia la sapienza tecnica, non raggiunta mai da alcuno. Il *Ratto di Próserpina* di Villa Ludovisi, l'*Apollo e Dafne* della villa Borghese appartengono al periodo classico della sua arte. Al barocco vero e proprio appartengono le statue di Urbano VIII e di Alessandro VII nei loro monumenti in San Pietro; gli angioli del ponte di Castel Sant'Angelo; le statue ricordate della *Santa Teresa* con l'angelo che sta per trafiggerla, e della *Beata Albertoni;* la statua equestre di *Costantino* nella Scala Regia. Fra

Digitized by Google

i ritratti ricordiamo quello giovanile della sua amante Costanza Buonarelli (Museo di Modena), pieno di vita e di grazia sensuale, quelli di Scipione Borghese, e del Montoio; e quello di Luigi XIV al Louvre. A parte stanno le statue delle fontane; in cui l'esagerazione del moto si accorda mirabilmente con i getti tumultuosi e con lo scroscio giocondo delle acque.

Dopo il Bernini si ricorda Stefano Maderno, autore della *Santa Cecilia* nella chiesa omonima; Alessandro Algardi (1598-1654), forte ingegno le cui composizioni sono enfatiche e barocche quanto altre mai. Il suo capolavoro è il bassorilievo di *Attila alle porte di Roma* in San Pietro. Fra i numerosi discepoli e seguaci del Bernini ricordiamo Ercole Ferrata, Giuliano Finelli, autore di un bellissimo ritratto di Michelangelo Buonarroti il giovane, e Mattia de' Rossi, che succedette al maestro nella carica di architetto di San Pietro, ed inalzò il monumento di Clemente X; e Antonio Raggi a cui appartiene uno dei quattro Fiumi in Piazza Navona e un angelo nel Ponte di Castello. Il migliore scolaro del Ferrata fu Camillo Rusconi, autore delle quattro statue di Apostoli che sono in Laterano. Francesco Du Quesnoy, detto il Fiammingo, tentò di rivaleggiare con il Bernini; e gli appartiene la statua di *Sant'Andrea* in Vaticano.

In Toscana la scultura languì, esercitata dai discepoli del Giambologna, da Pietro Tacca, dal Francavilla, dal Caccini. Il Tacca, autore del monumento a Ferdinando II a Livorno e della statua equestre di Filippo di Spagna, è uno dei migliori del suo tempo. Ma i suoi continuatori non sono nè pur degni d'essere ricordati. A Bologna, Camillo Mazza, Andrea Ferreri, e, nel Settecento, il celebre anatomico Ercole Lelli († 1766); a Milano, Giov. Ant. e Andrea Biffi, che lavorarono nel Duomo, Dionigi Bussola, l'Arigoni e il Volpini che riempirono con cento e quaranta statue la chiesa del Sacro Monte; a Venezia, Giovanni Marchiori, Antonio Corradini, il celebre intagliatore di mobili Andrea Brustolon e il genovese Parodi, che studiò col Bernini, ed inalzò il monumento al patriarca Morosini: meritano di essere ricordati, ma restano troppo lontani dalla grandiosità del Bernini.

§ 4. — LA PITTURA.

Delle tre arti figurative, la pittura fu in questo tempo la più praticata. Già abbiamo veduto quello che intorno al numero dei pittori e delle opere esclamava satiricamente Salvator Rosa. In verità questa è l'epoca in cui la pittura si fa grande anche fuori d'Italia e mostra di es-

Digitized by Google

sere, fra tutte le arti, quella che più e meglio risponde ai gusti dei tempi. Così che proprio ora prendono forma e consistenza quei generi secondari che fino allora avevano avuto ufficio di complementi o di abbellimenti: la pittura di paesaggio, di animali, di fiori, la natura morta; e la pittura di genere propriamente detta.

I due elementi costitutivi del Rinascimento perdurano ancora; ma separati, non più fusi armonicamente come nell'età dell'oro. Così le tendenze principali della pittura al cominciare di questo periodo sono due: e i pittori seguono principalmente due scuole: l'eclettica e la naturalista. I primi hanno preso il posto degli imitatori dell'arte classica, aggiungendovi lo studio dei nuovi classici del Cinquecento; i secondi continuano l'opera dei realisti del Quattrocento. Gli eclettici, per far risorgere la pittura decaduta e condotta ad estrema miseria di concetti e di forme, adottano, per così dire, il principio di autorità, e si rivolgono ai grandi maestri che li hanno preceduti. I naturalisti negano ogni autorità, e si danno all'imitazione e alla interpretazione della natura nelle sue svariatissime forme. Talvolta, come nel Guercino, le due tendenze diverse si fondono, ma senza quella perfetta armonia che è la principale bellezza delle opere del secolo XVI.

La scuola eclettica mette capo ai Caracci, e si suol dire però scuola bolognese; la naturalista mette capo al Caravaggio. Le scuole delle altre città stanno fra l'una e l'altra, quando, come a Roma il Pussino, qualche grande artista forestiero non eserciti su loro un influsso preponderante. Vediamo ora brevemente i caratteri di ambedue le scuole.

Annibale Caracci, che fu anche poeta, conchiuse nel seguente sonetto ironico ed elegante la ricetta per divenire buon pittore:

Chi farsi buon pittor brama e desia,
Il disegno di Roma abbia alla mano,
La mossa con l'ombrar venezïano,
E il degno colorir di Lombardia;
Di Michelangiol la terribil via,
Il vero natural di Tizïano,
Del Correggio lo stil puro e sovrano,
Di un Raffael la vera simmetria;

Digitized by Google

Del Tibaldi il decoro e il fondamento,
Del dotto Pinturicchio l'inventare,
E un po' di grazia del Parmigianino.
Ma senza tanti studi e tanto stento
Si ponga solo l'opra ad imitare
Che qui lasciocci il nostro Niccolino.

Questo Niccolino, cioè Niccolò dell'Abate, modenese (1509-1571), fu uno dei più gonfi dei manieristi. Ma quello che in questa fusione di stili diversi ebbe il primo e principal posto fu veramente « del Correggio lo stil puro e sovrano. » Annibale Caracci, il maggiore della scuola e anche del tempo, da Parma, ove si era recato a studiare il Correggio; scriveva al cugino Ludovico: « O Dio, che nè Tibaldo, nè Niccolino, nè, sto per dire, l'istesso Raffaello non vi hanno che fare. Io non so tante cose: sono stato questa mattina a vedere l'ancona del San Girolamo, e Santa Caterina, e la Madonna, che va in Egitto, della Scodella; e, per Dio, io non baratteria nissuna di quelle con la Santa Cecilia (18 aprile 1580). » E, dieci giorni dopo aggiungeva: « Impazzisco e piango dentro di me, in pensar solo l'infelicità del povero Antonio.... Questo sarà sempre il mio diletto, e Tiziano; e sinchè non vado a vedere ancora le opere di quello a Venezia, non moro contento. »

Allo studio della selezione, al trarre da ognuno dei grandi maestri il meglio, si aggiungevano, secondo gli insegnamenti di Ludovico, il fondatore della scuola, altri precetti; cioè lo studio dell'anatomia, della prospettiva, e di quelle arti e scienze che potessero in qualche modo avere attinenza con la pittura: e lo studio del vero, affinchè l'artista potesse impadronirsi delle due cose che danno vita ai dipinti, il moto e il chiaroscuro.

Un tale eclettismo, che a prima vista pare assurdo, diede nondimeno effetti eccellenti; poichè esso lasciava ampia libertà ai seguaci, e permetteva che ognuno foggiasse secondo le regole della scuola la propria originalità. Esso valse principalmente a ricondurre i pittori allo studio delle regole dell'arte, a toglierli dal manierismo freddo e vuoto, e a non lasciarli cadere negli eccessi dei naturalisti, pur dando come norma e guida la natura.

Digitized by Google

La scuola naturalista ha per suo fondatore il Caravaggio. Costui, uomo violento e volgare, bravo egualmente a maneggiare il pennello e la spada, frequentatore assiduo di bordelli e di osterie, trova in un naturalismo sfrenato e possente la migliore manifestazione della sua indole impetuosa. I suoi personaggi, sia ch' egli rifaccia scene di genere con girovaghi, sbirri, giocatori, sia ch'egli tratti soggetti religiosi, sono volgari, sozzi, feroci; ma pieni di verità, di ardore, di vita. Il colore ha una originalità tutta sua, che lo avvicina a Rembrandt; è fermo, ardito, con luci rapide e rare che danno un senso di orrore e di paura.

Ma questa maniera doveva condurre i discepoli, toltine pochissimi, ad un' arte sbagliata e, per troppa verità, falsa e volgare. L'Albani, in certi suoi appunti raccolti dal Malvasia, diceva di se stesso che « non potè mai tollerare che si seguitasse il Caravaggio, scorgendo esser quel modo il precipizio e la totale ruina della nobilissima e compitissima virtù della pittura. » Infatti gli imitatori colmarono l' Italia di scene di genere e di nature morte, triviali, senza alcuna virtù di osservazione o di forma; come cantava il Rosa:

Dipinger tutto il dì zucche e prosciutti,
Rami padelle pentole e tappeti,
Uccelli pesci erbaggi fiori e frutti?
. . . . . .
Altri studiano a far solo animali;
E senza rimirarsi entro agli specchi,
Si ritraggono giusti e naturali.
. . . . . .
Vi è poi qualcun che col pennel trascorse
A dipinger faldoni e guitterie,
E facchini e monelli e tagliaborse....
.... Nè crede oggi un pittor far cosa buona
Se non dipinge un gruppo di stracciati,
Se la pittura sua non è barona.

Ma in questo ebbe parte anche l'imitazione degli olandesi, che erano accolti in Italia con grande favore.

Nel '700 si segue da prima l' andare del '600; finchè l' opera di Raffaello Mengs e di Pompeo Batoni non in-

Digitized by Google

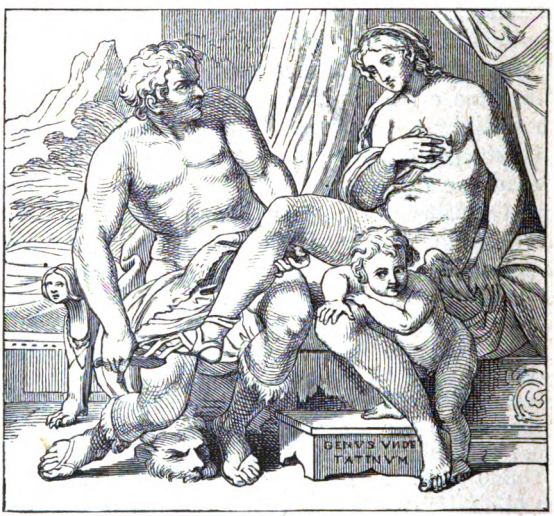
tende in Roma ad una ristorazione classica della pittura ormai sfinita dagli eccessi degli eclettici e dei naturalisti. Anche qui al barocco succede il neo-classicismo; e qui sopra tutto si applica la teoria del bello ideale, di cui abbastanza abbiamo parlato sopra. Venezia ha ancora qualche bell'ingegno; e a Milano con l'Appiani si prepara l'avvento, poco glorioso, della pittura dell'Ottocento. Comunque, l'opera dei riformatori romani non ha il valore di quella del Caracci. Il Settecento fu, nella pittura, secolo di imitazione straniera, come amaramente scriveva G. P. Zanotti al Bottari: « Adesso nel comporre s'introducono i modi inglesi e francesi, strani e barbari, e così nel fabbricare e nel dipignere; e se il Bonarotti fosse ora attorno a dipignere il suo Giudizio, gli converrebbe fare il suo Cristo giudicante un qualche Milord; e i santi e le sante, madame e madamoselle; e sarebbe un bel vedere madama Giuditta col teschio in mano di Monsù il maresciallo Oloferne. Povera Italia! » E non dimentichiamo che lo stesso Mengs non era italiano, ma tedesco.

Gli artisti. — Quando Ludovico Caracci (1555-1619) si preparava a rinnovare in Bologna la grande pittura del Cinquecento, avevano fama i Procaccini, che rivedremo a Milano, Dionigi Calvaert d'Anversa (1565-1619) più famoso per i discepoli numerosissimi che per le opere, e Bartolomeo Cesi (1556-1629) il migliore di tutti, in cui si trovano le prime tracce della soavità di Guido Reni. Ludovico era stato discepolo di Prospero Fontana (1512-1597) e, a Firenze, del Passignani (1560-1638). Tornato in patria, egli si associò i cugini Agostino (1558-1601) e Annibale (1560-1609) e con loro fondò l'accademia degli Incamminati, cioè la famosa scuola di cui abbiamo già esposti i caratteri principali. Dei tre Caracci, Annibale è il migliore; ed è forse il miglior pittore del Seicento. Egli seppe veramente fondere le contraddizioni dell'eclettismo e produrre opere in cui pare sorrida di nuovo la grazia del Correggio e la virtù dei grandi maestri. Le sue opere migliori sono la *Vergine assunta* e la *Vergine in gloria* (Pinacoteca di Bologna), l'*Elemosina di San Rocco* (Dresda), la *Vergine che sostiene Cristo morto* (Palazzo Borghese), la famosa *Vergine del Silenzio* (Louvre), e, sopra tutto la decorazione del Palazzo Farnese, la così detta *Galleria Farnese*, i cui affreschi, ricordanti per la disposizione quelli del soffitto della Sistina, rivaleggiano con quelli dei maestri dell'età dell'oro. Ludovico e Agostino si diedero sopra tutto all'in-

Digitized by Google

segnamento. Ludovico ha nella Pinacoteca bolognese tredici quadri di cui il migliore è la *Vergine in gloria.* Ivi pure si trova la *Comunione di San Girolamo* di Agostino, che ispirò quella più famosa del Domenichino. Agostino fu celebre come incisore.

I principali discepoli dei Caracci furono il Domenichino, Guido Reni, l'Albani, il Lanfranco, e anche il Guercino. Domenico Zampieri (1581-1641), allievo da prima del Calvaert, faticoso nell'invenzione e non ricco di fantasia, riesce a celare questa mancanza con i prodigi della tecnica e la nobiltà del pensiero. Come



N.

Annibale Caracci. — Venere e Marte.

i naturalisti, egli introdusse figure popolari e caratteristiche nella storia sacra; ma con molta sobrietà. I *Quattro Evangelisti* dei triangoli della cupola di Sant'Andrea della Valle a Roma, la *Vita di Santa Cecilia* a San Luigi dei Francesi, i sedici affreschi bellissimi della *Vita della Vergine* a Fano, il *San Pietro martire* (Pinacoteca di Bologna) che regge il confronto con quello di Tiziano, e la *Comunione di San Girolamo* (Vaticano), il suo capolavoro, e, in altro genere, il *Bagno di Diana* della Galleria Borghese, mostrano le belle virtù del suo ingegno poco agile ma possente. — Guido Reni (1575-1642) fu anch'egli scolaro del Calvaert e poi dei Caracci; ma mostrò da principio di amare anche il Caravaggio: come dimostrano la *Crocifissione di San Pietro*

Digitized by Google

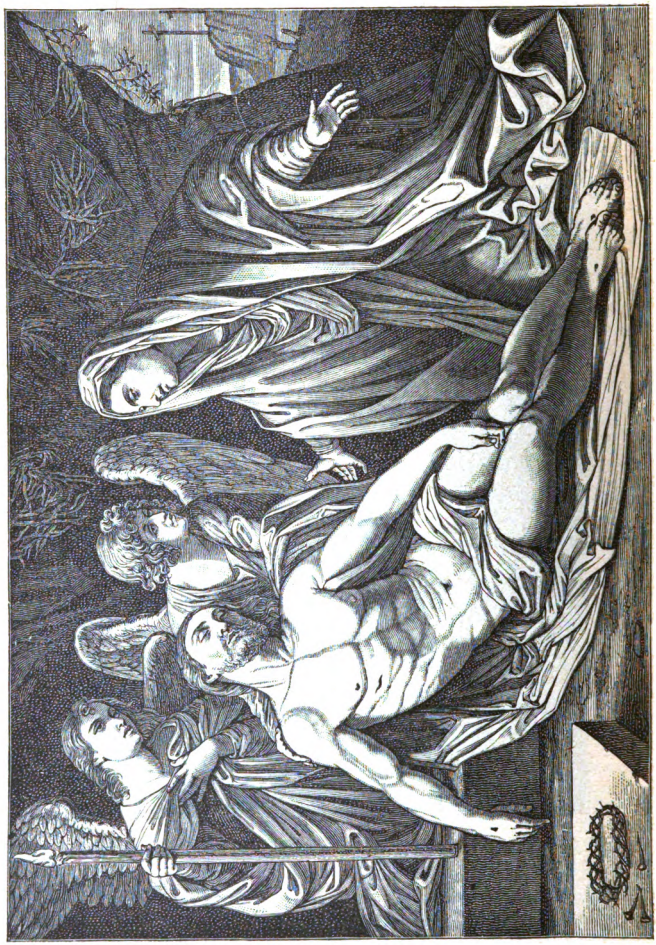
(Vaticano), *San Paolo e Sant'Antonio eremiti* (Berlino) e la splendida *Strage degli Innocenti* (Bologna) dove è meraviglioso il gesto del sicario che anima, solo, tutta la scena. Alla sua maturità appartengono opere più equilibrate, piene di sentimento

Domenichino. — San Pietro Martire. (Bologna.) *N.*

elegiaco e soave; come *L'Aurora* del palazzo Rospigliosi, il suo capolavoro, dove la Dea gitta rose davanti al carro del Sole circondato dalle Ore danzanti: e l'*Assunta* del Museo di Monaco. Più tardi, lavorando in fretta per pagare i debiti di giuoco, egli cadde in una sentimentalità affettata e noiosa, con innumerevoli mezze figure di donne dallo sguardo rivolto in alto e la bocca mezzo aperta nell'estasi. In questo genere, è veramente soave

Digitized by Google

la *Beatrice Cenci* del Palazzo Barberini a Roma. — Francesco Albani (1578-1660) fu il più elegante della scuola, pieno di grazia mitologica e schietta. Anch'egli fu discepolo prima del Calvaert



N.

Guido Reni. — La Pietà. (Bologna.)

e poi dei Caracci. I suoi tondi, con scene mitologiche in bei paesi verdi e freschi (Galleria Borghese; Brera) sono giustamente celebri, e mostrano in lui un precursore del Lorenese. — Giovanni Lanfranco di Parma (1581-1647) fu allievo dei Caracci.

Digitized by Google

Le sue opere mostrano una « ragionata facilità » derivante dalla lentezza del suo lavorare. Egli è l'autore dei dipinti della cupola di Sant'Andrea della Valle, emuli di quelli del Domenichino. Fra i caracceschi egli è uno dei più originali: e dai contemporanei

N.

Guercino. — Il ripudio di Agar. (Milano, Brera.)

fu considerato caposcuola, per la bellezza e novità degli scorci e dei colori. — Viene da ultimo Francesco Barbieri da Cento (1590-1666), detto il Guercino, che, senza essere direttamente scolaro dei Caracci, è uno dei più begli ornamenti della scuola eclettica e uno dei maggiori pittori del suo secolo. Egli subì più di tutti i bolognesi l'influsso del Caravaggio; e potè così arricchire, ma più dolcemente, i suoi quadri di contrasti bellissimi

Digitized by Google

fra le luci e le ombre, creando un'aria ideale che è tutta sua. Le sue opere principali sono l'*Aurora* della Villa Ludovisi, la *Santa Petronilla* del Museo Capitolino, la *Morte di Didone* del palazzo Spada a Roma; molti grandi quadri a Bologna e a Cento, e il poetico *Ripudio di Agar* (Brera) che strappò le lacrime a Giorgio Byron.

I discepoli minori dei Caracci sono, fra i tanti, Pietro Pancotto: secondo il Malvasia, il più temerario pittore stato mai al mondo; Leonello Spada (1576-1622) che poi fu amico e seguace del Caravaggio; Lorenzo Garbieri († 1654); Giacomo Cavedone modenese (1557-1660), che ebbe una maniera più prossima alla veneziana; e Alessandro Tiarini (1577-1668), il migliore di tutti: valentissimo disegnatore, ma spesso volgare.

Guido Reni ebbe sotto di sè fino a duecento discepoli, dei quali i più notevoli sono Gio. Andrea Sirani (1610-1670) maestro della famosa Elisabetta sua figlia (1638-1665); Domenico Maria Canuti († 1684) che fu tenuto per uno dei migliori frescanti del tempo; Simone Cantarini (1612-1648) di Pesaro, maestro del Pasinelli. Discepoli dell'Albani furono i due Mola, Giov. Battista († 1661) francese, e Pietro (1612-1668) luganese; e più importanti di tutti, Andrea Sacchi e Carlo Cignani, che rivedremo più innanzi.

Veniamo ora alla pittura bolognese del secolo XVIII. Già alla fine del '600 le norme dei Caracci avevano cominciato a cadere in dimenticanza. Due pittori avevano cercato di rimetterle in onore: Lorenzo Pasinelli (1629-1700) e Carlo Cignani (1628-1719). Il primo cercò di accostarsi, nel suo eclettismo, a Raffaello; il secondo al Correggio. Il Cignani fra gli epigoni dei Caracci è certo il migliore. Le pitture della cupola del duomo di Forlì sono tra le più belle del secolo. Fra gli scolari del Pasinelli si può ricordare Giampietro Zanotti (1674-1765) che fu anche teorico di certo valore. Il Cignani istruì fra gli altri due pittori importanti, M. A. Franceschini (1648-1729) e G. M. Crespi (1665-1747) detto lo Spagnuolo, il più originale fra gli artisti di quest'ultimo periodo, uomo bizzarro, autore anche di belle caricature e delle argutissime acqueforti del *Bertoldo*. Con lui si può considerar finita la scuola bolognese.

A Firenze, verso la fine del '500, intendevano a ravvivare la pittura Lodovico Cardi da Cigoli (1559-1613), autore anche di un trattato di prospettiva, Gregorio Pagani fiorentino (1558-1605), autore del *Tobia risanato* degli Uffizi, e Domenico Passignani (1560-1638). A loro si unirono Cristofano figlio di Alessandro Allori (1557-1621), autore della splendida *Giuditta* del Palazzo Pitti, e Iacopo Chimenti di Empoli (1554-1640). Il Pas-

Digitized by Google

signani, come si è visto, fu maestro di Ludovico Caracci. Matteo Rosselli (1578-1650), scolaro del Pagani, ebbe discepoli valenti, ma inferiori tuttavia ai coetanei bolognesi: Giov. Mannozzi (1590-1636), autore delle *Glorie di Lorenzo il Magnifico* nella gran sala terrena del Palazzo Pitti; Francesco Furini (1600-1649) che un poco ricorda Guido e l'Albani; e Iacopo Vignali (1592-1664) maestro di Carlo Dolci (1616-1686). Questi è di tutti i nominati il più celebre, per il bel colorito, per la sua finitezza leccata e per una certa grazia delle sue *Madonne*. Ricordiamo anche a Firenze la *Maddalena* (Uffizi) e il *San Pietro piangente* (Galleria Pitti). Ma Pietro Berrettini da Cortona (1596-1669), che ebbe una immensa schiera di discepoli, lo supera per la straordinaria varietà e vivacità della composizione, che fanno di lui uno de' più sfrenati e ingegnosi barocchi. Decorò a Roma la Sala Barberini; e, verso il 1640, dipinse le celebri volte del Palazzo Pitti. Pochi furono più valenti di lui nel riempire di personaggi la composizione, nella scienza delle luci e degli scorci; pochi anche furono più manieristi di lui: tolti i discepoli, che, senza averne l'ingegno, esagerarono i difetti del maestro. Il migliore dei suoi discepoli è Ciro Ferri (1634-1689) romano, che a Roma fu caposcuola.

Benedetto Luti (1666-1724) è l'ultimo pittore della scuola fiorentina. Fu alunno del Gabbiani (1652-1722), cortonesco. Nel corso del secolo XVIII merita ricordo anche Francesco Zuccherelli di Pitigliano (1702-1788), pittore piacevole e vario.

La scuola romana del '600 è dominata in gran parte dall'ingegno veramente raffaellesco del Pussino; del quale parleremo tra i francesi. Prima di lui ebbero grande influsso sugli artisti Michelangiolo Amerighi da Caravaggio (1569-1609) e Annibale Caracci. Così in Roma le due opposte tendenze si incontrarono e si combatterono. Dell'arte del Caravaggio abbiamo già discorso. Le sue opere più note sono l'*Istoria di San Matteo* a San Luigi dei Francesi, la *Deposizione* in Vaticano, i *Falsi giocatori* del Palazzo Sciarra, la *Morte della Vergine* al Louvre, l'*Indovina*. Fra i suoi seguaci in Roma il più celebre è il fiammingo Gherardo Honthorst († 1660) detto Gherardo delle Notti per la sua predilezione nel dipingere effetti di luce nella notte. Alla scuola dell'Albani crebbe Andrea Sacchi (1599-1661), e a quella del Domenichino e di Guido, Giuseppe Salvi da Sassoferrato (1605-1655). Il Sacchi fu uno dei migliori coloritori e il più esatto disegnatore della scuola. Il Sassoferrato cerca la correttezza e la beltà morale del Domenichino; e le sue opere sono fra le più nobili del Seicento. Celebre in questo tempo fu pure Iacopo Cortesi detto il Borgognone (1621-1676), pittore di bat-

Digitized by Google

taglie. Tale fu pure Michelangelo Cerquozzi (1602-1660) romano, detto delle Battaglie; il quale esercitò anche la maniera olandese di quadretti con figurette e scene popolari. Nel 1640 era morto Giuseppe Cesari detto il Cavalier d'Arpino, capo dei manieristi, lasciando discepoli con cui si accompagnarono bene i cortoneschi.

Caravaggio. — I falsi giocatori. (Roma.)

Colui che potè sostenere ancora la cadente pittura fu Carlo Maratta (1625-1713) di Camerano, discepolo del Sacchi e studiosissimo di Raffaello, con uno stile misto di quello dei Caracci e di Guido, e con un colorito un po' opaco. Verso la metà del '700 compaiono due artisti che furono i più celebri del loro secolo. L'uno è il Mengs, di cui parleremo fra i tedeschi; l'altro è il lucchese Pompeo Batoni (1708-1787). La loro fama allora fu esagerata; ma essi furono quelli che mutarono la via dell'arte e

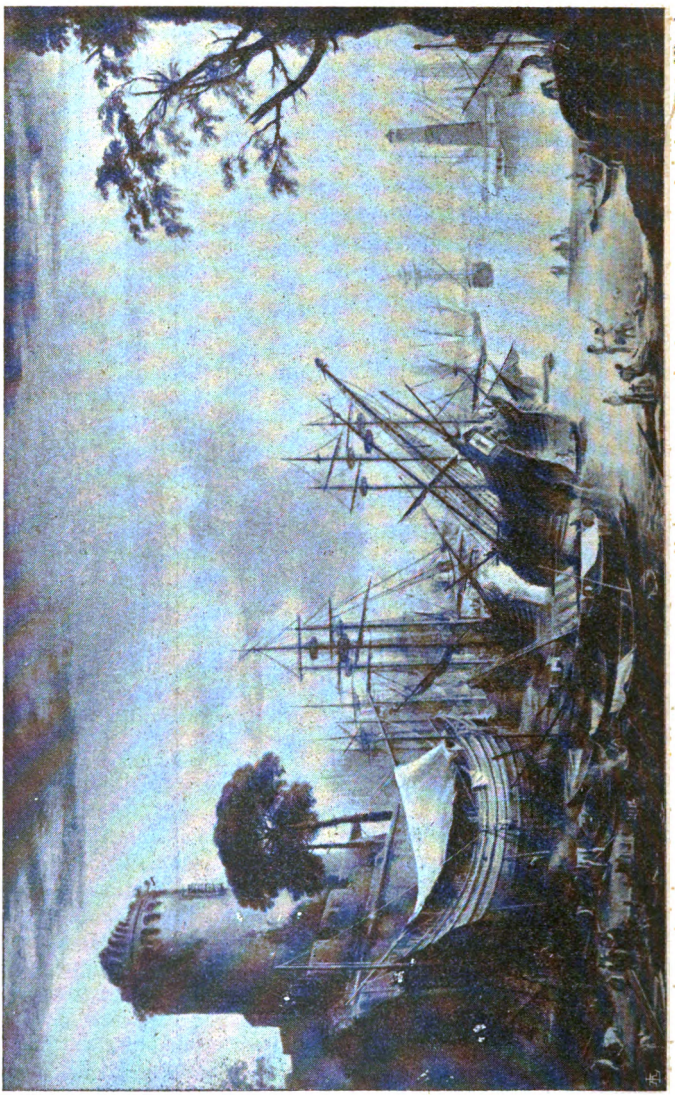
Digitized by Google

un poco la rianimarono. Della loro riforma, e della teoria del bello ideale, si è già discorso. Il Batoni, autore delle due *Storie di Ercole* della Galleria Pitti, fu più spontaneo del Mengs, ma gli riuscì inferiore nel ritratto. Dal Batoni discende anche Gaspare Landi (1756-1830), che nei primi anni dell' '800 condivise la fama del Bossi e dell'Appiani. Ma egli appartiene già al secolo XIX.

La scuola napoletana del '600 conta parecchi pittori che dopo i bolognesi furono i più celebri del secolo. Seguirono la maniera naturalista; e alcuni, come lo Spagnoletto, la condussero alla sua maggior perfezione. Primo di tutti in ordine di tempo viene Belisario Corenzio (1588-1643), greco d'origine, che tiene ancora molto dei manieristi e somiglia al Cavalier d'Arpino. Insieme con Giovan Battista Caracciolo († 1641) e lo Spagnoletto, egli combinò quella famosa e feroce cabala che impedì ai forestieri di lavorare a Napoli e causò, come si disse, la morte del Domenichino. Gli ultimi due furono discepoli del Caravaggio. Più celebre di tutti fu Giuseppe Ribera (1593-1656) detto lo Spagnoletto per la sua origine. I suoi quadri per la verità, la forza, gli effetti possenti della luce e dell'ombra sono anche più originali di quelli del maestro. Avendo studiato anche i grandi cinquecentisti in un tempo in cui pareva volesse seguire i Caracci, egli acquistò certe qualità di selezione che nelle opere di soggetto nobile, come la *Deposizione* di San Martino a Napoli, lo fanno per una certa beltà morale superiore al Caravaggio. Ma le sue scene di martirio, come *Issione su la ruota* a Madrid e il *Martirio di San Gennaro* a Napoli sono veramente infernali ed eccessive: e passano i limiti dell'arte.

Il Caracciolo nella seconda parte della sua vita si era volto ai Caracci; e da lui derivarono discepoli che seguirono la maniera caraccesca. I discepoli del Ribera continuano all'incontro la tradizione naturalista. Il più notevole è Aniello Falcone (1600-1665), pittore di battaglie, e maestro di Salvator Rosa (1615-1673); pittore di genere, di ritratti, di battaglie, di paesi: uno dei più vari e schietti artisti del suo secolo; degno veramente di essere collocato vicino ai grandi Bolognesi. Le sue Satire, e specialmente quella su la Pittura, mostrano come egli fosse conscio degli eccessi dell'arte nella sua età. Indole fiera e impetuosa, egli eccelle nell'interpretare gli orrori delle gole montagnose e l'ira o la calma delle marine, l'impeto delle battaglie, le scene violente: come nelle *Marine,* nella *Selva,* nella *Congiura di Catilina* del Pitti, negli *Stregozii* del Museo Capitolino, e in numerosissime opere sparse per i musei d'Italia e d'Europa. Contemporaneo del Rosa fu il siciliano Pietro Novelli detto il Monrealese (1603 † circa 1660),

Digitized by Google



Fot. Alinari.

Salvator Rosa. — Marina. (Firenze, Galleria Pitti.)

che riempì Palermo delle sue opere, e ritrasse molto dal Ribera, con una certa dolcezza venutagli dal Van Dyck.

Digitized by Google

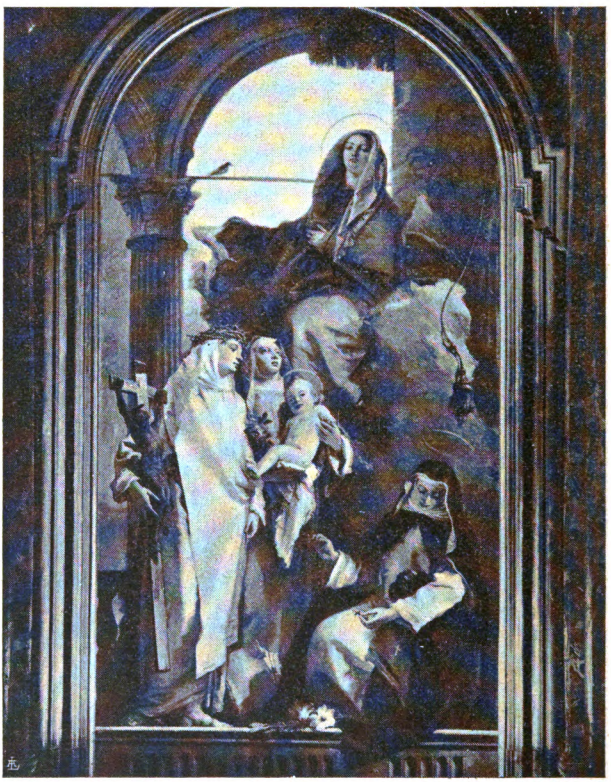
L'ultimo celebre artista della scuola è Luca Giordano (1632-1705) così famoso che ebbe anche i baciamani del Dolci. Fu detto *Luca fa presto* per la prodigiosa sveltezza del lavoro. Insieme con Pietro da Cortona egli è il principe dei manieristi: e come tale ha doti poco solide che tendono non a persuadere ma a sbalordire. Fu scolaro prima del Ribera poi del Cortona; e da questo imparò a profittare della sua straordinaria facilità d'invenzione e di lavoro. Dopo di lui, il pittore più notevole è Francesco Solimene (1657-1747), di cui Firenze possiede il quadro di *Diana che fa scoprire Callisto.*

Alessandro Varotari (1590-1650) detto dalla patria il Padovanino, è il primo pittore d'importanza che si incontri a Venezia nel secolo XVII. Imitatore dei grandi veneti e specialmente di Tiziano, egli sta a questi come il Pussino a Raffaello: cioè riesce ad assimilarsene, con meno ingegno, le migliori qualità. Ricordiamo di lui a Venezia il *San Liberale* del Carmine, e le *Nozze di Cana* dell'Accademia. Rifacitore di Giorgione fu all'incontro Pietro Vecchia (1605 † circa 1680). La scuola di Paolo è continuata dai suoi figli Carlo († 1596) e Gabriele († 1631). In mezzo alla decadenza che si avanza, Iacopo Palma il Giovane (1544 † circa 1628), che discende dal Tintoretto, mostra un ingegno ardito e brillante, ma portato alla facilità e alla maniera. Dopo il 1630, domina in Venezia la così detta setta dei Tenebrosi, composta di artisti forestieri.

Nel '700 non si può più parlare di scuole. La pittura si regola secondo il gusto dei vari artisti e secondo la moda. E pure Venezia genera in questo secolo alcuni artisti che sono i migliori e più originali del secolo: il Tiepolo e il Canaletto. Notevole è pure Gregorio Lazzerini († 1735), buon disegnatore, ma coloritore scialbo. L'opera sua migliore è il *San Lorenzo Giustiniani* in San Pietro in Castello. Giovan Battista Tiepolo, il più grande artista italiano del suo tempo, visse dal 1697 al 1770. La sua immaginazione è fervida e varia, il suo stile ricco e ardito, con mosse e scorci originalissimi. Eccellente come frescante per la ricchezza e la varietà del colore, egli non vale meno come autore di quadri ad olio. Le sue *Madonne* sono fiere e soavi, con espressioni e atti novissimi, come quella della chiesa dei Gesuati a Venezia. Le vaste composizioni decorative, e specialmente quelle della chiesa veneziana di Sant'Alvise mostrano anche meglio il suo valore. Giovan Battista Piazzetta († 1754) è notevole per una sua maniera originale di disegno reciso e di forti contrasti di luci e di ombre. Ebbe molti imitatori. Sono da ricordare anche i delicatissimi pastelli di Rosalba Carriera (1675-1757). Ma dopo il Tiepolo, e in genere diverso, l'artista più degno di ri-

Digitized by Google

cordo è Antonio Canale detto Canaletto (1697-1768), che della sua valentìa nella prospettiva si valse per le sue vedute veneziane, quadretti deliziosi in cui egli riproduce con vivacità e finezza la città con le sue case, i suoi palazzi, i suoi canali, il



Fot. Alinari.

Tiepolo. — Madonna e sante. (Venezia, Chiesa dei Gesuati.)

suo bel cielo, le sue macchiette dipinte dal Tiepolo. Belle sono pure le sue vedute di rovine romane. Con lui terminiamo lo studio della pittura veneziana.

Ultima viene la scuola milanese, la quale incomincia dai bolognesi Procaccini. Ercole (1520 † circa 1591) venne via da Bologna, dove lo soverchiava la fortuna dei Caracci. Dei suoi tre figli,

Digitized by Google

Camillo, Carlantonio, e Giulio Cesare († circa 1626), l'ultimo fu il migliore di tutti, e seguì da vicino il Correggio. Altri artisti da ricordare sono Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone († 1626) e Giovan Battista Crespi detto dalla patria il Cerano († 1633), che ai loro tempi ebbero grande fama e furono, con il Procaccini, cantati dal Marino. Da Cremona venne a Milano Panfilo Nuvoloni (1608-1661), scolaro dei Procaccini. Poi la pittura languisce fino al 1775, dal quale anno si può far cominciare la restaurazione classica a Milano, sanzionata dalla restituzione dell'Accademia. A capo di questa fu collocato un fiorentino, Giuliano Traballesi (1727-1812), allievo di un Francesco Conti, discepolo del Maratta. Nondimeno studiò sugli esemplari della scuola bolognese, ritenendo un po' del fare cortonesco; ma nel contenuto e nei soggetti è già il nuovo spirito dei tempi. Più emulo che discepolo di lui fu Andrea Appiani (1754-1817) che alle innovazioni del Traballesi aggiunse lo studio delle statue antiche. Ritrattista e frescante rinomato, egli fu anche autore di quei famosi chiaroscuri che riproducono le geste di Napoleone. Ma egli già appartiene all'arte del secolo XIX. Lo stesso dicasi di Giuseppe Bossi (1777-1815), autore anche di un bellissimo studio sul *Cenacolo*, di cui le opere più famose sono l'*Apoteosi di Napoleone;* e *Giove coronato dalle Ore* a Brera.

Digitized by Google

Capitolo Secondo.

L'ARTE EUROPEA NEI SECOLI XVII E XVIII.

Spagna. — Il secolo XVII segna per la Spagna l'inizio di una lenta decadenza che non è ancora cessata. E pure l'arte, che fino allora aveva seguito ciecamente i Fiamminghi e gli Italiani, proprio in questo tempo ha una fioritura originale e improvvisa. Il che deriva dalla sua stretta unione con la religione, che davanti alla minaccia della Riforma trionfante si levava fiera e possente e costringeva sotto di sè tutte le forze agili e vivaci della nazione. Così l'arte spagnuola espresse con parola veemente le passioni religiose, l'estasi, l'ascetismo; e di questa veemenza si giovò anche in argomenti di genere mondano. Essa fu essenzialmente realista nella sostanza; ma idealizzò la natura con la profondità del sentimento e la bellezza del colorito, derivatale tanto dallo studio dei Veneziani, quanto dall'indole del popolo e dallo splendore della luce e del cielo.

La scuola nazionale si forma a poco a poco a Siviglia. Herrera il vecchio (1576-1656) riesce per il primo a scioglierla da influssi stranieri; ed è il primo maestro di Diego Velasquez de Silva (1599-1660), il maggiore dei pittori spagnuoli e uno dei migliori coloristi che ricordi la storia. Velasquez, scolaro prima di Herrera, poi di Francesco Pacheco (1571-1634), è il più chiaro, il più calmo, il più schietto dei pittori spagnuoli. Da prima egli amò introdurre nelle sue opere, ombre grandi e spesse; ma a poco a poco il suo colorito si fece più leggiero e il disegno venne più grandioso. Nessuno come lui sa digradare con verità meravigliosa l'aria e la luce e collocare quindi i personaggi in mezzo ad un lume vero come il reale. Poichè egli rimase sempre realista, animando le figure con la forza del suo grande ingegno. Fu due volte in Italia (1629 e 1648) e conobbe Rubens a Madrid (1628); ma non diminuì perciò la sua originalità. Il conte Olivarez lo conobbe (1622), lo favorì, e lo fece poco dopo pittore di corte. Così egli fu sopra tutto ritrattista (l'*Infanta Marghe-*

Digitized by Google

rita, Raccolta di gentiluomini, al Louvre; *Innocenzo X* al palazzo Doria a Roma; *Filippo IV,* il *Duca d'Olivarez,* e altri molti a Madrid); ma creò il suo capolavoro con un quadro storico, la *Resa di Breda,* a Madrid; e compose quadri religiosi, mitologici e di genere (l'*Acquaiolo* a Londra, i *Bevitori* al Museo di Madrid, le *Tessitrici,* le *Dame d'onore*).

Dopo di lui viene subito, nella scuola di Siviglia, Bartolomeo Esteban Murillo (1618-1682), in cui si personifica il sentimento religioso, mistico e sensuale del tempo. I suoi quadri talvolta

Velasquez. — I bevitori. (Museo di Madrid.) *B.*

appartengono a un realismo feroce, come il *Mendicante* del Louvre. Ma nell'arte religiosa il suo ingegno trionfa; per quanto le sue numerose *Madonne* spesso non abbiano altro di divino che il nimbo e siano belle femmine nobilitate dal magistero dell'arte. Il suo fervor religioso si manifesta sopra tutto nelle così dette *Concezioni della Vergine,* e nelle scene di estasi e di visioni. Ma anche qui il realismo si rivela in certi particolari che dimostrano l'attento osservatore della natura. Anch'egli è grande come colorista. Francesco Zurbaran (1598-1662), che fu detto il Caravaggio spagnuolo, amò i contrasti violenti dell'ombra e della luce, e trattò soggetti lugubri e tragici; come il Ribera, che abbiamo studiato fra i Napoletani. Dopo di loro, la pittura languisce fino a Francesco Goya (1746-1828), che deve la sua fama specialmente alle sue incisioni satiriche, come quei *Mali della guerra* in cui il

Digitized by Google

grottesco si unisce ad una fantasia bizzarra e vivace e ad una rara scienza del disegno, giungendo così ad effetti inaspettati e possenti.

B. Murillo. — Concezione della Vergine. (Louvre.)

Fiandra e Olanda. — Nei Paesi Bassi la pittura aveva seguito sino alla fine del secolo XVI lo stesso cammino,

Digitized by Google

tanto nella Fiandra quanto in Olanda. Gli avvenimenti politici e religiosi che agitarono il paese alla fine del '500 e ai primi del '600, produssero una separazione profonda fra Olandesi e Fiamminghi; dei quali i primi si possono assomigliare ai naturalisti, i secondi agli eclettici italiani del medesimo tempo. La Fiandra restò cattolica e fu sottomessa definitivamente dagli Spagnoli. L'Olanda se ne liberò, e divenne protestante. Così i Fiamminghi seguitarono a dipingere soggetti religiosi e ad adornare le chiese di vaste composizioni, continuando con nuova lena le tradizioni passate. All'incontro la religione protestante non poteva favorire in Olanda l'arte religiosa. Si aggiunga che gli Olandesi, nonostante il loro eroismo, erano amanti di una vita tranquilla e agiata, e nell'intimo delle case e della famiglia trovavano le loro gioie maggiori. Onde i pittori si danno a riprodurre i fatti della vita comune, o, assurgendo a quelli della vita municipale, uniscono nei loro quadri i magistrati, i membri delle confraternite e delle milizie. Altri si danno a raffigurare paesi e marine, e fondano la pittura di paese nel suo vero senso moderno. Il clima, l'aria, la terra, la luce, le case piccole e raccolte, tutto giova ad imprimere a quest'arte caratteri così originali, così locali, che essa non può confondersi con nessun'altra dal più mediocre intenditore. Tanto Fiamminghi che Olandesi avevano poi quella che è condizione necessaria al fiorire delle arti, cioè la prosperità. I secondi l'acquistarono con la libertà e con le loro ardite imprese commerciali. I primi la dovettero alle condizioni vantaggiose del paese, non sfinito dalla lotta contro gli Spagnuoli, ed al buon governo degli arciduchi Alberto e Isabella; per il quale la Fiandra ritornò a fiorire, ed acquistò quel gusto dei piaceri della vita che appare anche dalla opulenza e dalla vivacità delle sue pitture.

Pietro Paolo Rubens (1577-1640) è colui nel quale si personificano e si compiono tutte le virtù dell'arte fiamminga. Rubens nacque a Siegen (Nassau) dove il padre era stato esiliato per le sue idee protestanti. Tornato con la famiglia ad Anversa dopo la morte del padre, egli vi fu discepolo del Van Noort, originale e vigoroso, poi di Otho Vaenius, classico e italianizzante. Nel 1600 lasciò la patria, e per otto anni viaggiò l'Italia studiando i grandi

Digitized by Google

maestri. Nel 1608 tornò ad Anversa; ed allora cominciò quella prodigiosa fecondità del suo ingegno che gli permise di produrre opere quasi innumerevoli. Per trent'anni egli lavorò continuamente e condusse vita da principe, incaricato anche da Filippo IV

B. Rubens. — Il Serpente di bronzo. (Museo del Prado, Madrid.)

di negoziare a Londra la pace fra Inghilterra e Spagna. Le sue opere sono quasi tremila. La sua facilità era meravigliosa, ma non cadeva mai nel manierismo. Le sue qualità principali sono la forza, l'azione, il movimento, la vita. I suoi personaggi vivono una vita ampia e possente, derivante più dall'esaltazione delle doti corporee che dalla violenza della vita interiore. Egli ama le

Digitized by Google

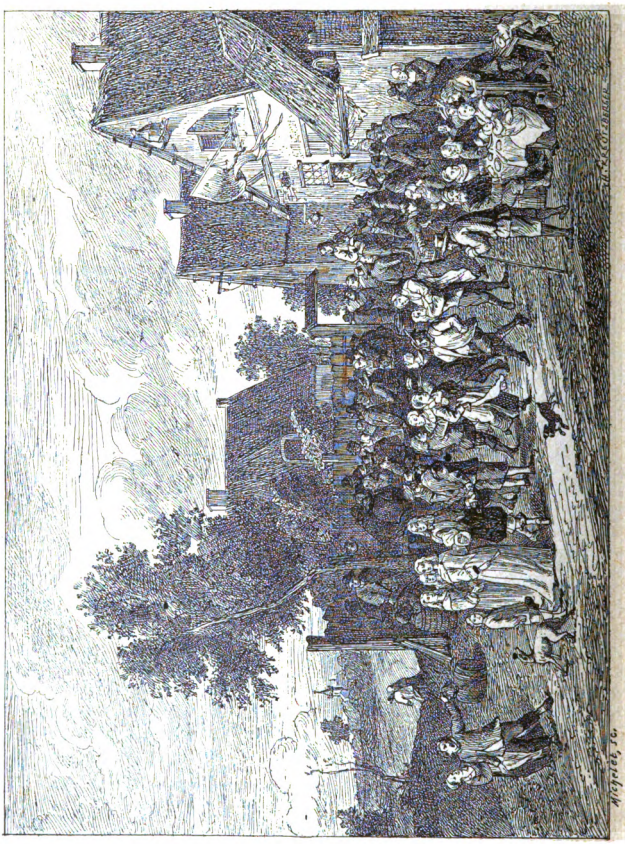
forme robuste e vigorose, le belle nudità grasse e rosee, i bei tipi sani e forti che egli vedeva intorno a sè nella vita. Talvolta egli giunge anche ad essere fresco e grazioso: e, nelle grandi composizioni religiose, raggiunge il patetico senza sforzo. Il suo colorito è semplice, ma di straordinario vigore: facile, audace, pieno di luce. La composizione è affollata, ricca di muscoli e di carni lussureggianti. L'energie corporee paiono cantarvi il loro più alto inno di gioia.

Fra le sue innumerevoli opere, solo poche noi possiamo qui ricordare. Egli trattò tutti i generi da maestro: la pittura religiosa (*Crocifissione, Deposizione, Comunione di San Francesco* ad Anversa; parecchie *Assunte* a Bruxelles, ad Anversa, a Vienna; il trittico di *Sant'Idelfonso* a Vienna; il *Giudizio universale* e i *Dannati* a Monaco; il *Serpente di bronzo* a Madrid): la mitologia (la *Battaglia delle Amazzoni*, le *Tre Grazie, Perseo e Andromeda*): la storia (la *Battaglia di Nordlingen*, il *Ratto delle Sabine* a Londra): l'allegoria (*Vita di Maria de' Medici* al Louvre): le caccie, al leone, al lupo, al cervo, al cignale: le scene di genere, come la *Kermesse* e il *Torneo* del Louvre, la *Ronda dei contadini* a Madrid: i ritratti, come quelli delle sue due mogli, Isabella Brandt e Elena Fourment, di sè stesso, di *Filippo II a cavallo* (Madrid), dei *Quattro filosofi* (Pitti): cartoni per arazzi (la *Storia di Costantino*): decorazioni di archi di trionfo: figure per libri.

Il maggiore dei suoi discepoli è Antonio Van Dyck di Anversa (1599-1641). Viaggiò in Italia (1621-1625), dove Tiziano lo fece diventare grande ritrattista. Nel 1632 si stabilì in Inghilterra e fu nominato da Carlo I pittore di corte. Compose quadri religiosi (la *Vergine coi donatori* al Louvre, *Cristo in croce* ad Anversa) e ritratti (*Carlo I* al Louvre, *Tommaso di Carignano* a Torino, i *Figli di Carlo I* a Dresda, a Torino, a Windsor, e altri numerosissimi). Egli non ha la varietà e la forza del maestro; ma possiede di suo una eleganza e una grazia che fanno mirabili i suoi ritratti. Gli altri pittori si diedero risolutamente alla pittura di genere, a cui li traeva la loro indole. Pietro Breughel il giovane (1564-1638) fu detto *d'Enfer* perchè amava le storie macabre e diaboliche, e le città incendiate nella notte. Suo fratello Giovanni (1568-1625) fu detto *de Velours* per l'eleganza dei suoi paesi e de' suoi fiori. La pittura di genere vera e propria è continuata da Adriano Brouwer († 1630); ma il più valente di tutti è David Teniers il giovane (1610-1690), allievo di Rubens, che nella sua vasta opera comprende tutta la vita fiamminga, le scene campagnuole, le feste, gli artigiani, i soldati, le osterie, le dispute. I soggetti non sono alti; ma lo stile è delicato, pieno di agilità spiritosa; e il colorito è delizioso e squisito. Da ultimo ricor-

Digitized by Google

diamo Francesco Snyders (1579-1657), uno dei più grandi animalisti; e Gian Giacomo Jordaens d'Anversa (1593-1678), amico di Rubens, che trattò tutti i generi, ma eccelle nelle scene di famiglia, nelle tavole intorno a cui siedono allegri compari (*Il Re*



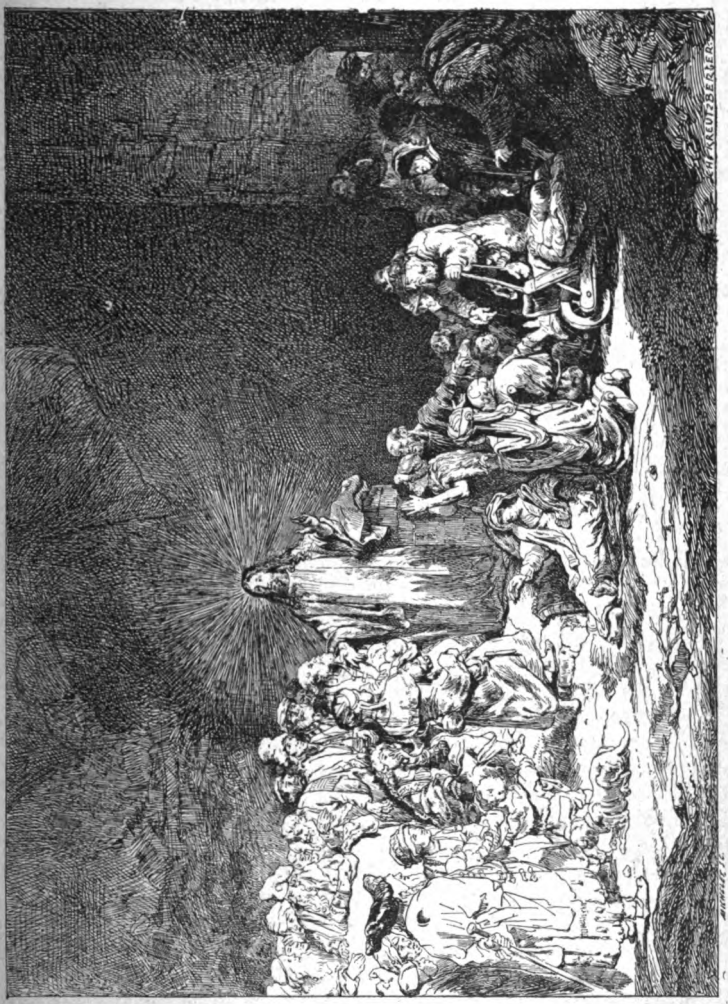
Teniers. — Festa rustica fiamminga. (Louvre.)

beve, il *Concerto famigliare*, al Louvre). Con la fine del secolo comincia la decadenza.

Rembrandt Harmensz van Ryn (1607-1669) è il più grande artista dell'Olanda, e forse il maggiore del suo tempo; ma ha caratteri originali tutti suoi, che spesso differiscono assai da quelli del paese e della scuola nazionale. Così egli, al contrario

Digitized by Google

di Rubens, non ebbe grande fama da vivo, e passò quasi misconosciuto fra i contemporanei. Nato a Leida, visse quasi sempre



Rembrandt. — Cristo sana gli infermi. (Acquaforte.) B.

ad Amsterdam senza uscir mai dal suo paese. Nel 1634 sposò Saskia van Ulenburch, la cui graziosa imagine tramandò in quadri e in ritratti. Morta essa nel 1642, egli si rimaritò; ebbe ro-

Digitized by Google

vesci di fortuna, dovette vendere all'asta le sue ricche collezioni, e morì solitario nella povertà. Questa vita dolorosa si accorda mirabilmente con le qualità tragiche della sua arte. Dalle sue prime opere, esatte e realiste nel disegno e nel colore, si passa ad una seconda maniera in cui la prevalenza del chiaroscuro rende vie più fantastiche e originali le figure; e da ultimo ad una terza, in cui l'artista trae effetti violenti e drammatici dal contrasto e dalla opposizione delle luci e delle ombre. Questo contrasto, che in altri, come nel Caravaggio, è puramente pittorico, assume in lui un significato tragico, e dimostra con i colori l'altro contrasto di ideale e di reale che si combatteva nella sua grande anima. Così, i suoi tipi sono raramente belli; ma egli ne trae una intensa e viva beltà morale. Queste stesse virtù si trovano anche nelle sue numerose acqueforti. La nobile arte del bianco e del nero, che lascia lavorar rapidamente e permette di significare con immensa varietà i contrasti e i toni della luce, si fa per lui rivale della grande pittura. Egli tratta nell'incisione generi svariati, dalla storia sacra alle scene della vita famigliare: il *Ritorno del figliuol prodigo,* la *Resurrezione di Lazzaro, Cristo che sana gli infermi,* il *Dottor Fausto*, i *Mendicanti,* ec. Nei quadri egli è pittore di ritratti, di scene bibliche e religiose, di paesi, e di quei quadri in cui i membri di una corporazione si facevano ritrarre insieme: come la *Lezione di anatomia* (Museo dell'Aja) ordinata dalla corporazione dei chirurgi e figurante il dottor Tulp che notomizza un cadavere davanti agli allievi: la così detta *Ronda di notte* in cui sono ritratti i membri della corporazione degli archibusieri, e i *Sindaci dei drappieri,* in cui uno si leva fra gli altri come per parlare. Egli così animava i gruppi, e ne faceva scene piene di varietà e di vita. Lo stesso accade nelle scene bibliche, che si svolgono fra i contemporanei dell'artista (i *Discepoli ad Emmaus* e il *Samaritano* al Louvre, gli *Operai nella vigna* a Pietroburgo). Fra i ritratti vi sono quelli di lui stesso, di Saskia, del borgomastro Six, e di molti ignoti.

Gli altri olandesi hanno più chiari e comuni i caratteri nazionali, ma ingegno molto minore. Il primo è Franz Hals (1584-1666), pittore di ritratti, sereno e gioioso, preciso, naturale e ampio, un po' caricato nelle figure di genere, come la *Hille Bobbe,* la vecchia dalla civetta, del Museo di Amsterdam. Haarlem possiede di lui, fra altre cose, gli *Archibugieri di San Giorgio* e i *Reggenti dell'ospedale.* Vivo e lieto è anche l'autoritratto con la moglie. Altro ritrattista è Van der Helst (1613-1670), miglior colorista, ma meno vivace; le sue figure sono colorite da una luce uguale che rileva solo alcune parti a danno di altre. Anch'egli fa ritratti di molte persone; come il *Banchetto della guardia civica* ad Amsterdam.

Digitized by Google

I pittori di genere seguono più o meno le orme di Rembrandt e di Franz Hals. Adriano Van Ostade (1610-1675), di Haarlem, come suo fratello Isacco, preferisce le scene rustiche con

Ruysdael. – Il Castello.

tipi bonaccioni e sani (*Interno d'una capanna*, il *Maestro di scuola* al Louvre). All'incontro Gabriele Metsu (1630-1667?) di Leida, sceglie le sue figure nell'alta società. Gerardo Terburg (1617-1681) di Zwolle, è famoso per le sue *Conversazioni* in cui alcune persone di buoni natali discorrono, si corteggiano,

Digitized by Google

suonano; ed è il pittore della vita intima del suo paese. Gerardo Dow (1613-1675) di Leida, minuziosissimo nella tecnica, maestro del chiaroscuro, segue lo stesso genere (la *Donna idropica* e la *Cuoca* al Louvre); come Jan van der Meer (1632-1696) e Pietro de Hooch (1630-1677), che rendono le parti interne delle case, con belle luci allegre. Ma Adriano van der Werff (1659-1722) è già pretenzioso e freddo, e inizia la decadenza.

Dobbiamo ancora parlare dei pittori di paese. Gli Olandesi in questo genere sono i primi artisti del mondo: tanto essi sanno rendere con verità e con varietà gli aspetti del suolo, del cielo, delle acque. Il più grande di tutti è Jacob van Ruysdael (1628?-1682) di Haarlem; le cui opere hanno veramente del grandioso e amano i luoghi poetici e tristi con cieli gravi di nubi (il *Cespuglio* al Louvre, la *Caccia* a Dresda, la *Cascata* ad Amsterdam). Meindert Hobbema (1638-1709) gli somiglia, ma è più gaio. Adriano van der Welde (1635-1672) dà ai suoi paesi forma e colore di idillio. Albert Cuyp († 1691) li ravviva con animali. Questi divengono soggetto principale dei quadri di Paolo Potter (1625-1654), autore del celebre *Toro* e di paesi con cavalli e altri animali. Alcuni, come Filippo Wouwerman (1619-1668), nelle scene di caccia e di guerra mescono il paese con il genere. Altri si fanno pittori di marine, come Ludolf Backhuisen (1631-1708), autore di celebri *Tempeste*.

Ai primi del '700, l'Olanda è dominata dall'influenza francese; e così cade l'originalità de' suoi pittori.

Germania. — La Germania, per causa della guerra dei Trent'anni non ebbe nel '600 grandi pittori. Nel '700, già Daniele Chodowiecki di Danzica (1726-1801) è incisore vigoroso e realista. Il Winckelmann si fa araldo del rinnovamento classico e della teoria del bello ideale. I due pittori che seguono le teorie dell'archeologo sono Raffaello Mengs (1728-1779) che passò la sua vita a Roma, e Angelica Kauffmann († 1807) che visse anch'essa a Roma e fu celebre come ritrattista. Il Mengs fu corretto e piacevole, nobile e gustoso, ma freddo: e restò molto lontano da Raffaello, suo esemplare. La sua opera principale è il *Parnasso*. Fra gli scultori, il più originale è Andrea Schlüter (1664-1714). L'architettura si modella su la francese; ed ogni principotto ha il suo Versailles e il suo Trianon. Seguì una reazione classica, come in Francia, di cui il migliore artista fu lo Schlüter.

Inghilterra. — Durante il '600 l'Inghilterra si era valsa di artisti stranieri. Solo nel '700, con il motto *all beauty is truth:* ogni cosa bella è vera: si forma una scuola nazionale. William Hogarth (1697-1764) interpreta i costumi del suo paese con sin-

Digitized by Google

cerità implacabile e con fine morale, mostrando ad esempio in sei quadri le cattive conseguenze di un *Matrimonio alla moda* (National Gallery). Pittore di genere fu anche David Wilkie (1785-1841). Eccellenti furono i ritrattisti, Thomas Lawrence (1769-1830), Joshua Reynolds (1723-1792), autore anche di quadri storici, e Thomas Gainsborough (1727-1788), che fu anche paesista semplice e schietto, come gli Olandesi.

Francia. — Il secolo XVII è per la Francia quello che per l'Italia fu il Cinquecento. I trattati di Westfalia e dei Pirenei stabiliscono la supremazia francese in Europa. Il regno di Luigi XIV è nei suoi inizi il più glorioso. Le belle maniere tanto pregiate dai personaggi del *Cortegiano* sono più che mai in onore, e da Parigi si diffondono per l'Europa. La letteratura si libera dagli influssi italiani, diventa originale, varia, possente. Corneille e Racine scrivono le più belle tragedie del teatro moderno. La prosa si fa robusta ed eloquente, ricca e preziosa, con Bossuet e Fénelon. I re e i ministri, Enrico IV, Maria de' Medici, Richelieu, Luigi XIII, Anna d'Austria, Mazarino, Fouquet, Luigi XIV, Colbert, proteggono le lettere e le arti, e si fanno mecenati nel vero e proprio senso della parola. Tuttavia quest'arte ufficiale, per quanto bella e forte, aveva il difetto di costringere le libere energie degli artisti sotto la volontà dei protettori o di coloro che questi preferivano. Così tutti coloro che lavorarono per la corte furono dal Colbert posti sotto la disciplina del Le Brun; e molti allora preferirono vivere a parte. Lo stile che prevale, in tutte le arti, è grave, nobile, maestoso, animato dal più puro spirito classico. Nondimeno vi è la stessa varietà, animazione, e vita. Si ammira con entusiasmo l'antichità e l'Italia. I giovani artisti vengono qui ad erudirsi; e Luigi XIV nel 1666 fonda a Roma l'Accademia di Francia. Alcuni anzi passano tutta la loro vita a Roma, come il Pussino e il Lorenese. Ma essi serbano anche nel volontario esilio le qualità dello spirito francese del tempo, il gusto, la misura, la chiarezza, l'ordine: e si fanno maestri ai loro ospiti.

Il secolo XVIII è in aperto contrasto col precedente, così nella politica e nelle opinioni, come nelle arti. È capriccioso, e insofferente di regole. Le classi dominanti si

Digitized by Google

lasciano invadere dalla corruzione elegante e dallo scetticismo: mentre l'Enciclopedia e i filosofi preparano la rivoluzione. Così la grazia libera e voluttuosa succede nell'arte allo stile corretto e severo del '600. Watteau e le *Feste galanti* succedono alle pitture eroiche del Poussin. Ma nella seconda metà del secolo anche quest'arte perde il suo prestigio. Diderot e Rousseau con le loro teorie mettono di moda la pittura della vita familiare e rustica. Nello stesso tempo un risveglio neo-classico reagisce contro le intemperanze del rococò; e avvicinandosi la rivoluzione, si torna ai Greci e ai Romani, e si prepara la scuola classica del principio dell' '800.

L'architettura del '600 da prima resta fedele ai tipi nazionali; ma ben presto si volge ai modelli antichi e italiani; pure del barocco gli artisti prendono solo il lato fastoso, tralasciano il carico degli ornamenti, e riescono più chiari e più sobri. Salomon de Brosse, Lemercier, Levan, lavorano sotto Maria de' Medici, sotto Luigi XIII, e Richelieu: e attendono tutti ai lavori del grande palazzo del Louvre e delle Tuileries. Sotto Luigi XIV cresce vie più il gusto del fastoso e delle vaste ordinanze armoniose. Claudio Perrault (1613-1688), traduttore di Vitruvio e teorico, è l'autore della colonnata del Louvre (1665-1680), per la quale era stato chiamato da Roma il Bernini. Liberale Bruand in questo tempo è l'architetto dell'*Hôtel des Invalides*. Ma il preferito del re è Jules Hardouin Mansart (1646-1708), autore del castello di Versailles, freddo e poco originale. Nelle chiese del tempo appare anche più evidente l'imitazione italiana.

In principio del secolo, la pittura è poco originale. Michele Fréminet et Simone Vouet (1590-1649) sono italiani di spirito. Ph. de Champagne (1602-1674) è più originale; è tranquillo e un po' freddo, ma ricco di espressione morale. Gli scolari di Vouet: Lesueur, Le Brun, Mignard, sono migliori del maestro. Eustachio Lesueur (1617-1655) è dolce ed amabile, più agile e più ricco dello Champagne. Egli è autore delle ventidue *Storie di San Bruno* (Louvre) e delle decorazioni mitologiche dell'Hôtel Lambert. Carlo Le Brun (1619-1690) conobbe a Roma il Poussin, che lo iniziò agli studi dell'antico. Attivissimo, dotato di possente fantasia, di grande equilibrio e di bella facilità, egli potè divenire il capo degli artisti che lavoravano alla corte di Luigi XIV, e fu direttore dell'Accademia di Belle Arti fondata nel 1648. Barocco e ricco, egli personificò il gusto fastoso del tempo. Il più originale de' suoi allievi è un fiammingo, Van der Meulen (1630-

Digitized by Google

1690), pittore delle battaglie e delle imprese del re. Rigaud (1659-1743) e Largillière (1657-1746) sono i ritrattisti della corte. Il terzo discepolo di Vouet, rivale accanito del Le Brun, è Pierre Mignard (1610-1695), che alla morte del rivale fu eletto pittore

B.

Poussin. — L'Arcadia. (Louvre.)

del re. Anch'egli è vario, ricco, elegante, benchè poco profondo. Ma più di questi pittori cortigiani condusse avanti l'arte francese Nicolò Poussin (1594-1665) che visse e lavorò tutta la vita a Roma. Dal 1639 al 1642 fu in Francia: ma tornò a Roma, stanco degli intrighi della corte. Fu assomigliato dai contemporanei a Raffaello; ma egli è anzitutto artista riflessivo e filosofo: e riesce

Digitized by Google

però ad esser classico per l'armonia del colorito e la sapienza della composizione. Egli cerca la verità morale, umana, generale: e trascura il particolare per dare meglio l'espressione del con-

B.

Claudio Lorenese. — Sole levante.

cetto. Idealista fervente, egli trasfigura il paese, ed è il creatore del così detto paesaggio eroico, in cui la natura è animata non come essa è, ma secondo l'idea del pittore. Gli argomenti ch'egli tratta sono vari: *Eliezer e Rebecca, Mosè salvato dalle acque,*

Digitized by Google

il *Diluvio*, l'*Arcadia*, *Diogene*, i *Sette Sacramenti*, il suo capolavoro, *Orfeo ed Euridice*, *Polifemo*. Intorno a lui stanno a Roma non molti artisti, di cui il più celebre è Claudio Gellée detto il Lorenese (1600-1682). Autore anch'egli di paesaggi eroici con edifici e rovine e personaggi antichi, egli è sopra tutto il grande pittore del sole, della bella luce calda, dorata, ricca del mezzogiorno. Ma dall'alba al tramonto egli ne ha notati tutti gli aspetti e tutti gli splendori, sia nei quadri, sia nelle acqueforti e nei disegni. Da ultimo ricorderemo il più grande incisore del secolo, Jacques Callot (1592-1635), che errò per la Francia e l'Italia in compagnia di zingari; e nelle sue acqueforti, che fanno così aspro contrasto con la pittura aulica del tempo, svelò a nudo la vita miserabile dei contadini, dei pittori, e dei vagabondi.

Gli scultori della prima metà del secolo studiano a Roma, e si ispirano alla scultura italiana, pur riuscendo a dare alle loro opere un carattere originale. I loro discepoli, Francesco Girardon (1628-1715) di Troyes, Antonio Coysevox di Lione (1640-1720) e i suoi nipoti, Nicola e Guglielmo Coustou, lavorano sotto il Le Brun, e mostrano chiaro l'influsso del Bernini. Il quale si manifesta anche nelle opere di Pietro Puget di Marsiglia (1622-1694), il maggiore degli scultori francesi del '600. Lavorò molto in Francia e in Italia, specialmente a Genova; e, benchè non volesse assoggettarsi alla direzione del Le Brun e vivesse a parte, operò anche molto per Luigi XIV. Come i grandi maestri italiani, egli fu anche architetto, pittore e scultore. Le sue caratteristiche sono la passione e il vigore. Ma talora, come il suo grande esemplare, egli cade nell'enfatico e nel barocco.

Nelle arti industriali è da notare l'arte degli arazzi, che con la manifattura dei Gobelins (1662) di cui il Le Brun fu il capo, acquistò il primato in Europa; l'oreficeria, illustrata da Claudio Ballin (1615-1678) e l'ebanisteria in cui acquistò grande fama Carlo Boulle (1642-1732).

Nella prima metà del '700 trionfa in architettura quello stile che fu detto *style rocaille* o *rococo*, dall'ornamentazione bizzarra e affettata, dall'eleganza avviluppata delle linee, che si fanno ondulate e tondeggianti. Nell'interno si manifesta anche la tendenza a rendere più comodi gli appartamenti: dove fino allora questi si erano trascurati per l'esterno. Il fondatore di questo stile pare Robert de Cotte (1656-1735), che elevò vari palazzi a Parigi, in Francia, e all'estero. A lui si deve il Trianon. Il Lassurance è autore del castello di Strasburgo. Ma nella seconda metà del secolo succede la reazione classica, la quale, come in Italia, studia e combina le forme dell'architettura classica. Il Pantheon di Giacomo Soufflot (1709-1780) combina il Pantheon

Digitized by Google

di Agrippa con la cupola di San Pietro. Il capo della scuola è il Gabriel (1699-1782), architetto di Luigi XV. Il Louis (1735-1807) introduce nelle sue opere anche concetti suoi originali.

B.

Watteau. — Assemblea in un parco. (Louvre.)

E verso la fine del secolo, l'ideale classico trionfa così, che l'architettura nazionale è quasi obliata e spesso deturpata.

Antonio Watteau (1684-1721) è il capo dei « pittori delle feste galanti. » In fondo egli è realista, e reagisce contro l'idealismo ormai inanimato dei seguaci del Poussin. Ma l'indole dei tempi lo porta ad una pittura pretenziosa e leggera, piena non-

Digitized by Google

dimeno di indicibile grazia. Pittore di genere, egli preferisce i soggetti contemporanei, e idealizza con la finezza del disegno, con la delicatezza del colore, con la suggestiva composizione, i fatti galanti della vita reale (*Divertimenti campestri, Feste Veneziane, Conversazioni, Imbarco per Citera*). I suoi compagni migliori furono Nicola Lancret (1690-1743) e G. B. Pater (1695-1736). Il genere delle *Pastorali*, simile a quello creato dal Watteau, è inventato da Francesco Boucher (1703-1770), favorito della Pompadour, autore di quadri rosei con personaggi eleganti e civettuoli in bei paesi languidi. Il suo continuatore fu Andrea Fragonard (1732-1806), autore della *Fontana d'amore*, della *Baccante addormentata*, del *Contratto*, ec. Fra i ritrattisti dobbiamo ricordare Nicola Largillière (1646-1756) molto vigoroso, e i pastellisti, a capo dei quali sta Maurizio Quentin de Latour (1704-1788), autore del ritratto della Pompadour (Louvre), con Stefano Liotard (1702-1776) che fu anche pittore di genere. Fra i pittori di paese, dobbiamo ricordare Uberto Robert (1733-1808) detto il « pittore delle rovine » e Giuseppe Vernet († 1789) autore di celebri marine.

Contro la scuola di Watteau e di Boucher si formò una reazione ispirata dalle nuove idee; della quale possiamo avere conoscenza dalle critiche del Diderot ai *Salons* istituiti nel 1737. Il migliore di questi pittori che cercano la verità nella vita comune è Simeone Chardin (1699-1779), la cui naturalezza è veramente prodigiosa. Umili per il soggetto, i suoi quadri sono splendidi per il disegno, per il colore, per la verità. Accanto a lui sta degnamente G. B. Greuze (1724-1805), il quale fu sopra tutto moralista e volle distogliere il gusto del pubblico dal Lancret e dal Fragonard. Ma la moralità in lui diviene spesso declamazione. Egli fu il prediletto del Diderot.

Nell' incisione, che non fu mai tanto praticata come in questo secolo, bisogna distinguere due scuole: la prima continua la tradizione del '600, la seconda si dà a interpretare e volgarizzare le pitture del tempo. Tutti poi interpretano la vita contemporanea, con varietà, con leggerezza, con grazia.

La scuola dei Coustou continua nella scultura con G. B. Lemoyne (1704-1778), valente sopra tutto nella fattura dei busti, delle statue storiche, e di allegorie enfatiche allora di moda. Il suo migliore allievo è il Falconet (1716-1791), ammiratore del Puget, e quindi amante dell' enfasi e del moto. Edme Bouchardon (1698-1762) è più severo, ma anche più freddo. Ammiratore dell' antico, egli ha compagno in ciò G. B. Pigalle (1714-1785), autore di un *Mercurio* e di una *Venere* celebri. Ma talora il Pigalle, come nella statua di Voltaire nudo, cade in un realismo eccessivo. Grande caratterista, vero animatore dei volti e de

Digitized by Google

marmo è Giovanni Antonio Houdon (1741-1828) che fece busti di molti contemporanei illustri. Da ultimo, Claudio Michel (1738-1814), detto Clodion, è il capo della scultura anacreontica ed elegante che corrisponde alle pitture del Lancret e del Fragonard.

Fra le arti industriali conserva vigore la ceramica e nasce l'industria della porcellana con la fondazione della manifattura di Sèvres (1756). I mobili, che nel '600 erano grandiosi e severi, divengono effeminati e galanti, chiari di tinte, capricciosi di disegno. Gli appartamenti si decorano con porcellane, con bronzi cesellati, con pastorali.

Digitized by Google

CAPITOLO TERZO.

L'ARTE NEL SECOLO XIX.

Francia. — Durante la rivoluzione, e negli anni che di poco la precedettero, i Greci ed i Romani furono di moda in Francia. Tutto e tutti volevano somigliare alle cose e agli uomini dell'antichità: il cui ideale eroico parve veramente rivivere nell'anima di coloro che condussero le armi francesi di là dal Reno e dalle Alpi, e permisero a Napoleone di emulare, non con la retorica, ma coi fatti, la gesta di Cesare.

Nell'architettura, lo stile neo-classico continua; e anzi si rinforza di nuovi elementi, per la scoperta degli edifici greci, fino allora quasi ignoti. Così l'arte greco-romana, ossia lo *stile impero,* si svolge intieramente sotto Napoleone I. Chalgrin (1739-1811) inalza presso la barriera de l'Étoile un arco di trionfo all'antica; nella piazza del Carrosello, Percier et Fontaine imitano quello di Settimio Severo: e la colonna Vendôme imita quella Traiana. Gli edifici si decorano di vittorie, di fame, di palme, di lauri, di cariatidi, di sfingi. Ma la reazione romantica fece cessare il regno dell'antico, e tentò di rifare un'arte nazionale e originale con lo studio del gotico. Il teorico e il capo della scuola è Viollet-le-Duc (1814-1879), restauratore di Notre-Dame di Parigi. Ma l'effetto fu contrario all'intendimento. La reazione del Le-Duc non produsse altro che una confusione di stili che tolgono all'architettura francese, come a quella di tutte le altre nazioni, ogni originalità. Sotto il secondo impero compare lo stile *neo-greco* (Palazzo di Giustizia, del Due). Altri tornano ai Romani, ai Bizantini, agli Italiani del Rinascimento. Notevole, benchè sovraccarica di ornamenti, è l'*Opéra* di Carlo Garnier (1825 1899). Ma finora non è ancora apparso lo stile degno dei tempi nuovi.

Nella scultura, lo stile classico, trionfante anche nei mobili e negli abbigliamenti, è rappresentato da Dionigi Chaudet (1763-1810) che imitò evidentemente il Canova. Più vicino al nostro grande scultore si tenne Francesco Bosio (1769-1845), scultore ufficiale della Restaurazione. Pietro Cartellier (1757-1831) sa alle volte essere più libero e meno accademico di lui. La sua nuova tendenza è seguita e svolta dal suo allievo Francesco Rude (1784-1855), che ricondusse nella scultura grecizzante il moto e la vita. La reazione romantica ha qui per suo capo David d'Angers (1789-1856), così detto dalla patria. La sua opera è varia ed im-

Digitized by Google

mensa, e comprende fra altre belle cose il frontone del Pantheon figurante la *Patria che benedice i suoi grandi.* Ma nella seconda metà del secolo, nonostante che alcuni, come il Carrier-Belleuse (1824-1887), continuino i modi classici, il naturalismo trionfa; e Giovan Battista Carpeaux (1827-1875) è però il fondatore della scultura francese contemporanea. Notevoli sono Emanuele Frémiet (n. 1824), il Cordier (n. 1827), il Chapu (1833-1891), Paolo Dubois (n. 1829) autore del celebre *Cantore Fiorentino,* il Falguière (1831-1900) morto di recente, il Bartholdi (n. 1834) autore della *Libertà* di Nuova York, e il Bartholomé (n. 1848) autore del *Monumento dei Morti* al cimitero del Père-Lachaise. Oggi i due scultori più nuovi ed originali sono Jules Dalou (n. 1838) e Augusto Rodin (n. 1840), mostruoso e possente, per certi lati veramente michelangiolesco, autore del *Balzac* e dei *Borghesi di Calais,* in cui tutto, anche la bellezza della forma, cede allo sforzo della espressione. Notevolissime sono anche le opere di Costantino Meunier.

Il pittore Jacques-Louis David (1748-1825) è il rappresentante più caratteristico dello stile classico della Rivoluzione e dell'Impero. Egli cerca di ottenere in pittura gli effetti del bassorilievo antico; e i suoi personaggi sono studiati più su le statue che sul naturale. Così, fuori dai soggetti antichi, quando volle ritrarre scene del suo tempo, rimase freddo e declamatorio, come nella *Morte di Marat* o nella *Incoronazione di Napoleone.* Il più grande allievo del David è Jean-Dominique Ingres (1781-1867), disegnatore meraviglioso, coloritore un po' freddo, ma più vivo e più agile del maestro. Il suo capolavoro è l'*Apoteosi d'Omero* che mostra chiaro lo studio profondo e amoroso di Raffaello. Il terzo grande pittore della scuola, benchè ne vivesse in disparte, è Pietro Paolo Prudhon (1758-1823), amante dell'antico, ma colorista vigoroso. Contro i classici sorgono anche qui i romantici, con fervore e animazione anche maggiori. Volendo un'arte più viva e drammatica, scevra di tipi astratti e di sentimenti rettorici, essi cercarono la loro ispirazione nel rendere con fedeltà i costumi e le passioni di vari tempi e di vari paesi, mirando a quello che si chiamò il *colore locale.* La lotta cominciò con la *Zattera della Medusa* di Andrea Gericault (1791-1824); e dopo di lui il capo della scuola romantica fu Eugenio Delacroix (1798-1863), colorista possente, e dovizioso di anima e di ispirazione. I suoi seguaci, un tempo famosi, oggi sono quasi dimenticati. Possiamo ricordare l'olandese Ary Scheffer (1795-1858), Paul Delaroche (1797-1856) valentissimo nel commuovere lo spettatore, autore anche del famoso emiciclo della Scuola delle Belle Arti, ove sono figurati sessantacinque fra i più grandi artisti del mondo. I romantici sono ricchi di pittura storica; ma il paese è

Digitized by Google

il miglior argomento di gloria della pittura francese del secolo XIX. Camillo Corot (1796-1875), Teodoro Rousseau (1812-1867), Narcisso Diaz (1809-1876), Francesco Daubigny (1817-1878), formano

V.

E. Delacroix. — La Barca di Dante. (Louvre).

il così detto « gruppo di Fointainebleau », la cui foresta essi studiarono e riprodussero in ogni parte. Altri pittori si chiamarono *orientalisti*, e si diedero a dipingere paesi dell'Oriente: come il Decamps (1803-1860) e il Fromentin (1820-1886). La

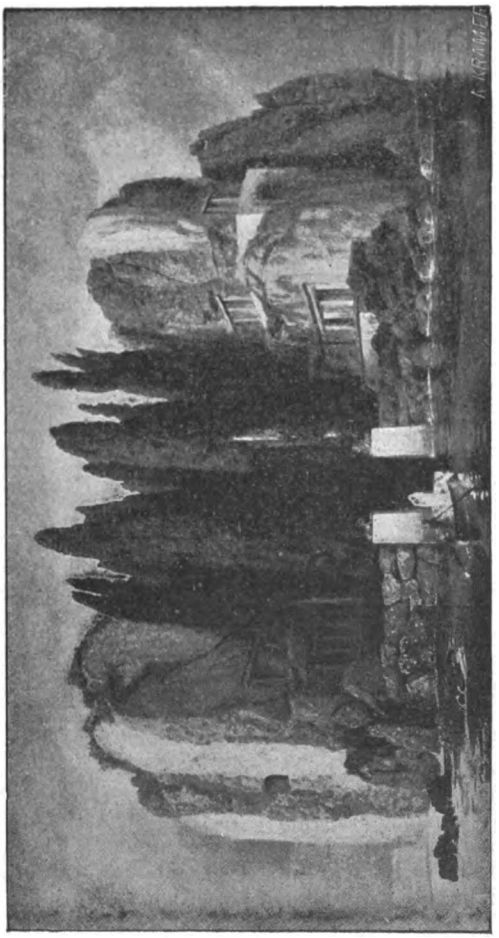
Digitized by Google

pittura di genere si volge risolutamente al realismo con Gustavo Courbet (1819-1877), talora esagerato e grossolano, talora possente e degno di stare accanto ai migliori, come nell' *Uomo con la pipa*, suo autoritratto. Jean François Millet (1814-1875) da prima è realista violento; ma poi impara ad estrarre dalle cose più umili l'intimo senso di poesia che vi è racchiuso. Egli è il celebre autore dell'*Angelus* e delle *Spigolatrici* (Les Glaneuses). Fra i pittori militari rammentiamo il Charlet (1792-1845), il Raffet (1794-1860), Orazio Vernet (1789-1863); e, maggiore di tutti, Ernesto Meissonier (1815-1891). La pittura decorativa è stata rinnovata dal grande Puvis de Chavannes (1826-1898), idealista semplice e vigoroso, nemico dei particolari inutili, armonico nella composizione, tenue nei colori, nobile e sereno nelle arie e nei gesti, amante dei soggetti mitologici e leggendari. Egli è autore della *Vita di Santa Genoveffa* nel Pantheon; e ricorda per certi lati i prerafaeliti inglesi. I ritrattisti sono numerosi; e basterà ricordare fra loro Léon Bonnat (n. 1833), Carolus Duran (n. 1837), Beniamino Constant (n. 1845 m. 1902), che ricorda per la sua nobiltà il Van Dyck. La scuola più recente nella pittura francese è quella degli *impressionisti*, per i quali gli oggetti debbono esser resi secondo l'impressione che essi fanno su l'occhio, in mezzo alla luce diffusa che li avvolge e alle volte li trasfigura. Da questo principio derivano numerose innovazioni nella tecnica, aventi a base il principio che i colori non debbono essere impastati su la tavolozza, ma collocati su la tela uno accanto all'altro, per linee, punti, o filamenti, in modo da riunirsi poi, nell'impressione, su la retina e dare all'occhio l'illusione di una tinta sola: donde i *divisionisti*, i *puntinisti*, e simili. Su gli impressionisti in genere influì molto l'esempio della pittura giapponese, conosciuta all'Esposizione del 1867; la qual pittura si mostrava più libera, più varia, col disegno che indica più che non segni, con più chiare armonie di colori. Il capo degli impressionisti fu Edoardo Manet (1832-1883); e, dopo di lui, si segnalarono il Monet e il Degas. Bastien Lepage (1848-1884) è il più grande dei « paysagistes du plein air »; e nei suoi *Fieni* (Museo del Lussemburgo) evita i difetti principali della scuola, cioè la povertà del disegno e la disarmonia dei colori. Agli impressionisti appartengono anche il Carrière, il Billotte, il Besnard (n. 1849). La Francia ha avuto nell'800 anche eccellenti disegnatori: come Gustavo Doré (1832-1884), e il celebre caricaturista Gavarni (1802-1866). Di altre scuole recentissime, come il *Simbolismo* o come la *Rose-Croix*, noi non ci dobbiamo occupare in questo trattato.

Germania. — Nell'architettura tedesca prevale da prima il classicismo con lo Schinkel (1781-1841), autore del teatro e del

Digitized by Google

museo di Berlino. Leo von Klenze è l'architetto della Gliptoteca e di altri edifici neo-classici di Monaco. Gottfried Semper (1804-1879) riprende lo stile del Rinascimento nel Teatro di Dresda e in altri edifici. Lo seguirono l' Hude, l'Henniske, Hugo Licht, il Thiersch. Paolo Wallot è autore del palazzo del *Reichstag* a Berlino, costruzione recente.



N.

A. Boecklin. — L'Isola dei Morti.

La scultura segue le stesse evoluzioni che in Francia. Danneker (1758-1841), e, con più vita, Gottfried Shadow (1764-1850), seguono le orme del Canova. Lo stesso fa Cristiano (Rauch 1777-1857), autore del monumento di Federico il Grande a Berlino; ma nondimeno egli resta originale ed è fra i maggiori del secolo. Fra i suoi allievi il più celebre è Ernesto Rietschel (1804-1861), che alzò il monumento di Lutero a Worms. Il capo dei romantici fu Ludwig Schwanthaler (1802-1848) che scolpì la celebre *Bavaria* colossale davanti al tempio della Gloria a Monaco. Negli ultimi decenni del secolo prevale il naturalismo, per opera specialmente

Digitized by Google

del Begas, allievo del Rauch. Il Knoll, l'Hildebrand, il Diez sono autori di belle fontane a Monaco e a Dresda.

La guerra d'indipendenza contro Napoleone, e le energie nazionali che ne derivarono, condussero nella pittura al trionfo del romanticismo e all'ideale di un medioevo temperato dalla poesia e grande per l'accordo perfetto della religione e dell'arte. A questo ideale tendettero i così detti *Nazareni*, a capo dei quali sta Peter Cornelius (1783-1867), con il Kaulbach, il Veit e l'Overbeck (1783-1869). Tuttavia il classicismo si fa strada per opera di allievi fatti dal David durante il suo esilio. Il migliore dei neo-classici, pittore di stile purissimo, è Anselmo Feuerbach. Il Delaroche ebbe un allievo in Karl Piloty (1826-1886), pittore di storia un po' teatrale. Fra i pittori di genere ricordiamo il Knaus (n. 1829) e il Defregger. Pittore storico e insieme di genere è Adolfo Menzel (n. 1815), autore anche dei famosi *Ciclopi moderni*. Grande ritrattista è Franz Lenbach (n. 1836). Il realismo fu introdotto in Germania da Guglielmo Leibl (n. 1846) allievo del Courbet, e simile assai al Millet. Accanto a lui si può ricordare il Liebermann. Il romanticismo risorge sotto forma di *idealismo moderno* nell'opera ricca e vigorosa di Arnoldo Boecklin (1827-1901), il quale fa rivivere con mirabile forza e fecondità di fantasia il mondo mistico dell'antichità e del medioevo, o crea allegorie in paesi pieni di significati. I migliori dei suoi seguaci sono Franz Stück e Max Klinger, ancora giovani. Altri, come Fritz von Uhde, tenta di mescolare il misticismo con il realismo, portando episodi del Nuovo Testamento in ambienti contemporanei.

Inghilterra. — Gli Inglesi, con il Kent, il Chambers ed altri, imitano da prima in architettura l'antico, poi riescono a fondere i vari elementi delle architetture passate e forestiere in uno stile che in Europa è forse il più originale, e potrebbe quasi sempre chiamarsi *gotico modernizzato*. In questo genere, gli architetti più notevoli sono il Barry (*Palazzo del Parlamento*, a Westminster); Gilbert Scott (*Monumento del Principe Alberto*, a Londra); e il Waterhouse, autore dei Collegi di Oxford e di Cambridge. Nelle opere di pubblica utilità e nelle costruzioni rustiche, l'Inghilterra tiene il primato.

Nella scultura, John Flaxman (1755-1826) e il Gibson seguirono l'antico. Lo studio degli scultori italiani del '400 ha condotto poscia al naturalismo, per opera di Mac Dowell, Marshall, Teed, Boehm, Stevenson; e, ai nostri giorni, di Ouslow, Lawson Ford ed altri.

Dopo la francese, la pittura inglese è quella che in questo secolo ha maggiore importanza. Nè classici, nè romantici, gli

Digitized by Google

Inglesi fino dal principio del secolo si volgono allo studio della natura e ad un sano realismo, continuando le tradizioni del

N.

Turner. — Marina. (National Gallery.)

secolo XVIII. David Wilkie (1785-1841), William Collins (1788-1847), Leslie (1794-1859), Mulready (1786-1863), Thomas Webster (1800-1886) rimettono in onore per i primi la pittura di genere. Fra i pittori di paesaggio, Turner (1775-1851) è il più valente. Le sue *Marine* sono celebri; ed egli è forse il maggior

Digitized by Google

pittore inglese del suo secolo. Grande pittore di paese, per certi lati anche impressionista, è John Constable (1776-1837).

N. A. Canova. — Ebe. (Berlino.)

Verso la metà del secolo sorge la scuola dei Prerafaeliti, per opera di Dante Gabriele Rossetti (1828-1882), Holmant Hunt (n. 1827) e John Everett Millais (n. 1829); i quali ritornano ai principii naturalisti professati dai nostri quattrocentisti. Ma il loro naturalismo volge nello stesso tempo all'allegoria o al simbolo, o almeno all'espressione poetica del soggetto. Il loro precursore fu veramente Ford Madox Brown (1821-1893), per cui l'oggetto dell'arte era l'*emotional truth*, cioè la verità atta a commuovere. Nondimeno, quantunque la scuola prerafaelita continuasse gloriosamente con Edward Burne-Jones (1833-1898), il più celebre della scuola, con Spencer Stanhope, e anche con George Frederick Wath (n. 1818), altri preferirono tornare ai soggetti antichi. Così Frederick Leighton (1830-1896), Albert Moore (1841-1894), e l'olandese Alma Tadema. Fra i pittori poeti e i realisti stanno il Mason (1818-1872), e il Walker (1840-1875). L'americano James Whistler (n. 1834) è il capo dei così detti *boys of Glascow* (Arthur Melville, John Laverie, James Guthrie, ec.), per i quali il soggetto deve essere trasfigurato in modo, che ne nasca una vera armonia di toni e di colori. Così lo Whistler chiama generalmente le sue opere *Armonie* e *Sinfonie*. Di altri modernissimi, come il Brangwin e alcuni americani, non ci possiamo qui occupare.

Italia. — Dell'architettura italiana fino alla metà del secolo, abbiamo discorso nel capitolo primo. Dopo, continua la confu-

Digitized by Google

sione degli stili, dove l'ingegnere soverchia l'architetto. Novità e originalità appaiono nelle opere del Mengoni, autore della *Galleria Vittorio Emanuele* a Milano e della *Cassa di Risparmio* a Bologna. Fra i viventi, desta grande aspettazione Giuseppe Sacconi, non più giovane, autore del non ancora terminato monumento a Vittorio Emanuele II in Roma.

B. Thorwaldsen. — La Notte.

All' incontro l' importanza della scultura italiana è stata grande nella prima metà del secolo. Da Antonio Canova di Possagno (1757-1822) derivano tutte le scuole neo-classiche d'Europa. E certamente nessuno più di lui ha influito su l'arte europea del principio del secolo. Egli per il primo seppe animare la fredda imitazione dell'antico, e giungere all'armonia e alla grazia. Gli mancò talora l'impeto e la nobiltà delle grandi concezioni; benchè la statua dell'Italia piangente nella tomba dell'Alfieri in Santa Croce sia una delle più nobili figure della scultura moderna. Ma nell'espressione della grazia femminile (*Ebe* al Museo di Berlino, *Paolina Borghese* alla galleria omonima) egli è veramente insuperabile. Sue sono le tombe suntuose di Clemente XIII e XIV a Roma; suoi alcuni gruppi eroici, come *Teseo e il Minotauro* (Vienna), i *Lottatori* e il *Perseo* (Vaticano). Fra gli innumerevoli che derivarono da lui, si leva gigante un danese che lavorò a Roma, Bertel Thorwaldsen (1770-1844) il quale rimise in onore la semplicità e la purezza dei bassorilievi antichi (*il Giorno e la Notte,* le *Stagioni,* l'*Ingresso di Alessandro in Babilonia,* ec.). Egli fu anche autore di statue all'antica, *Giasone,* le *Tre Grazie, Psiche, Ebe,* ec. Dopo di lui fiorì in Roma Pietro Tenerani (1789-1869), che si accostò più al Thorwaldsen che al Canova. Dopo, gli artisti e le opere

B. Thorwaldsen. — L'Aurora.

Digitized by Google

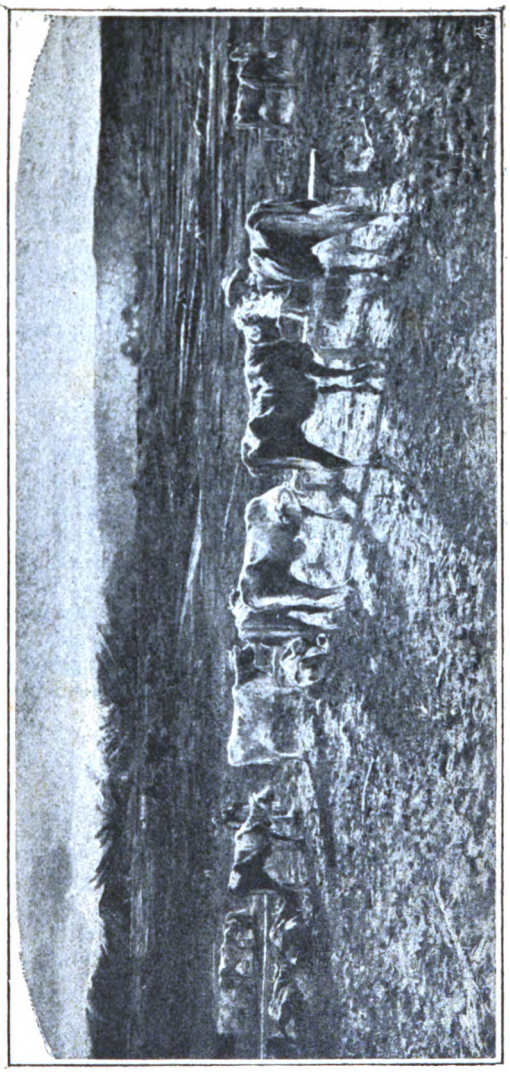
più importanti si trovano a Firenze, dove a poco avevano condotto i tentativi del Carradori, chiamato da Roma, e di Stefano Ricci, autore del freddo e macchinoso cenotafio di Dante in Santa Croce. Morto lui nel 1837, gli successe nell'insegnamento Lorenzo Bartolini di Savignano (1777-1850), che studiò in Francia alla scuola del David, ma combattè contro il nuovo manierismo canoviano e proclamò lo studio della bella natura, creando veri capolavori, come la *Carità*, l'*Astianatte*, la *Fiducia in Dio*. Suo contemporaneo fu Luigi Pampaloni (1791-1847); e suo degno seguace fu Giovanni Duprè (1817-1882), che, pure non trascurando la bellezza seppe ancor più del Bartolini accostarsi alla natura, e scolpì l'*Abele*, il *Caino*, il *Giotto*, la *Saffo*, il *Monumento al Cavour* a Torino. Dello stesso tempo furono il Torrini, il Fantacchiotti, il Bazzanti, che ebbero fama. A Milano il Pacetti fu lo scultore delle glorie napoleoniche e il capo di coloro che lavorarono all'Arco della Pace. Gli successe nel 1826 il Marchesi, che ebbe fama superiore al merito. Ivi pure fiorì nel primo trentennio del secolo il veronese Innocenzo Fraccaroli. Torino ha il celebre monumento ad Emanuele Filiberto, opera di Carlo Marrocchetti. Fra i più moderni sono da ricordarsi lo Jacometti, il Tadolini, il Vela; e, fra i viventi, il Ferrari, il Monteverde e altri, rappresentanti di uno stile monumentale ormai decaduto: e, veramente di questo secolo XX per lo spirito nuovo o ribelle, il Canonica, il Trentacoste, il Troubetzkoi, il Calandra, il Bistolfi, il Romagnoli, il Butti, autore dello splendido monumento ai caduti di Legnano.

D. Morelli. — Deposizione dalla Croce.

Nei primi lustri del secolo, sotto l'influsso del David, anche l'Italia si popola di Aiaci, di Milziadi, di Orazi e Curiazi, di Scipioni. Il Bossi, il Camuccini, l'Appiani sono i campioni del neoclassicismo. Da Roma parte una reazione mistica e cristiana, che si rivolge ai grandi pittori mistici del Quattrocento e sopra tutto

Digitized by Google

all'Angelico. È la scuola già nominata dell'Overbeck. Il Minardi contemporaneamente reagisce contro gli eccessi davidiani del Camuccini e della sua scuola, e tenta di riformare il gusto e gli studi del disegno, volgendosi alle opere dei Cinquecentisti. Nel paesaggio, Gaetano Tambroni rappresenta a Milano il paesaggio storico o classico. Reagisce il Gozzi, il quale (*Mattino* a Brera) si ispira direttamente alla natura. Suo seguace è il Bisi, con il quale si entra già nel periodo romantico. Anche a Roma trionfa il paesaggio verista per opera dei seguaci dell'Hackert, e specialmente del bolognese Bassi, i cui precetti seguì anche Massimo d'Azeglio. Nella pittura storica, dopo l'Appiani vince il romanticismo; e le scene medievali succedono alle classiche. Francesco Hajez († 1882) è l'ultimo rappresentante della pittura di storia in Lombardia; ma la ravviva



G. Segantini. — Alla stanga.

Digitized by Google

e toglie i convenzionalismi allora di moda, nella *Strage di Patrasso,* nei *Due Foscari,* nella *Sete dei Crociati.* Vecchio, fece il *Bacio* famoso. Dopo, la generazione che ci precede numera parecchi artisti notevolissimi per la sincerità della ricerca, per l'amore del naturale, per la novità dei concetti e della forma, o per una originalità tutta loro propria. Ricordiamo in primo luogo i morti: Tranquillo Cremona, fantasioso e ricco, spregiatore delle tecniche usuali, suggestivo in sommo grado; Telemaco Signorini, capo del gruppo dei *macchiaiuoli* fiorentini; Antonio Fontanesi, paesista studioso dei rinnovatori francesi, da poco tolto da un ingiusto oblio; Giacomo Favretto, il pittore della vita veneziana; Luigi Serra, il più grande disegnatore del suo tempo, sincero, originale, possente; Giovanni Segantini, come il Serra rapito immaturamente all'arte, il quale da ultimo si era dato a un simbolismo nobilissimo e cercava di imitare su la tela la vita dei grandiosi paesi dell'alta Engadina; Filippo Palizzi, rinnovatore dello studio amoroso del vero; Domenico Morelli, morto anch'egli da poco, possente sopra tutto nell'interpretazione dei soggetti biblici: e il vivente Francesco Paolo Michetti, vero figlio del Mezzogiorno ardente e imaginoso; e Aristide Sartorio, e il Tito, e il Laurenti, e il Grosso, e il Previati, il Ciardi, il Mentessi, il De Maria, il Nono, il Milesi, il Delleani, il Nomellini, il Balestrieri, e altri nomi che sarebbe tedioso riferire senza altri commenti. Le recenti esposizioni di Venezia paiono avere impresso alla pittura italiana un moto più vivace, o almeno sembrano averne diffuso tra il pubblico il gusto prima dormiente. I tempi paiono propizi; e il secolo XX, ora incominciato, ne vedrà forse i mirabili effetti.

FINE.

Digitized by Google

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI.*

LIBRO I. — L'ARTE ANTICA.

Scriba egiziano. — Louvre. (*B*). Pag. 7
Ricostruzione della facciata del tempio di Louqsor. — (*B*). 10
Seti I sul carro di battaglia. Bassorilievo del tempio di Karnak. — (*N*). 12
Pittura murale di Beni-Hassan. — (*N*) 13
Assourbanipal sul suo carro. — Louvre. (*B*) 14
Tori alati in una porta di Khorsabad. — (*N*). 16
Scena di guerra. Bassorilievo di Ninive. — (*N*) 17
Statua cipriota. — Museo di New York. (*B*)... 20
Combattimento del re col liocorno. Bassorilievo di Persepoli. — (*N*). 22
Parte superiore della *Porta dei Leoni*. — Micene. (*N*) 30
Maschera d'oro di una tomba micenèa — (*N*) 31
Rovine di un tempio dorico. — Girgenti. (*N*) 37
Apollo di Tenea. — Monaco. (*N*).. 40
Ercole. Frontone di Egina. — Monaco (*B*)..... 41
Ricostruzione del Partenone. — (*B*). 44
Demetra e Cora. Frontone orientale del Partenone. — (*B*) 46
Monete di Elide con il Giove Olimpico. — (*N*) 48
Gruppo di divinità. Fregio del Partenone. — (*B*) 49
Cavalieri. Fregio del Partenone, lato occidentale. — (*N*) 51
Cariatide dell'Erettèo. — (*B*)..... 52
Doriforo, di Policleto. — Napoli, Museo. (*B*) 54
Vittoria di Samotracia. — Louvre. (*B*)..... 57
Apollo Sauroctono, di Prassitele. — Museo Vaticano. (*B*) ..... Pag. 58
Apoxyòmenos, di Lisippo. — Museo Vaticano. (*B*) 59
Niobe. — Firenze, Uffizi. (*N*) 60
Rilievo sepolcrale attico. — Atene. (*N*) 61
Laocoonte. — Museo Vaticano. (*B*). 64
Gladiatore morente. — Museo Capitolino. (*N*)..... 66
Apollo del Belvedere. — (*N*) 67
Moneta d'Atene. — (*B*)..... 69
Moneta di Siracusa. — (*B*)..... ivi
Acconciatura funebre. Pittura di vaso — (*B*) 70
Statuetta di Tanagra. — (*B*)..... 71
Tomba etrusca. — Cervetri. (*N*) ... 74
Pittura murale etrusca. — Grotta Querciola, presso Corneto. (*N*). 77
Oratore etrusco. — Firenze, Uffizi. (*N*) 78
Colosseo. — (*B*) 88
Arco di Tito. — (*N*)..... 90
» Scultura. — (*B*) 100
Casa romana. — Pompei. *B*) 93
Venere dei Medici. — Firenze, Uffizi. (*N*)..... 96
Busto di un Romano. — Berlino. (*N*). 97
Agrippina. — Museo Capitolino. (*B*). 98
Battaglia di Amazzoni. Rilievo di un sarcofago. — Campidoglio. (*N*). 101
Il nido degli amorini. Pittura murale. — Pompei. (*B*)..... 102
Moneta romana..... 104

LIBRO II. — L'ARTE MEDIEVALE.

Il Buon Pastore. — Roma, Catacombe di Sant'Agnese. (*N*) 113
L'Orante. — Roma, Catacombe. (*B*). 115
Sarcofago cristiano. — Museo del Laterano. (*B*) 118

* Le figure segnate con la sigla (*B*) sono state tolte dal *Précis d'histoire de l'art* di C. BAYET (Parigi, Quantin) e quelle segnate con la sigla (*N*) dalle opere di BAINVILLE, BURCKHARDT, HOLTZINGER, e LÜBKE (Stoccarda, Neff).

Digitized by Google

Pianta della basilica di San Paolo. — Roma. (*N*) ..... Pag. 120
Musaico dell'abside dei Santi Cosma e Damiano. — Roma. (*N*) ... 124
Santa Sofia. — Costantinopoli. (*B*).. 128
Capitello di San Vitale. – Ravenna. (*N*) 130
Interno di San Vitale. — Ravenna. (*N*) 131
Giustiniano, il suo seguito, e il vescovo Massimiano.—Ravenna. (*B*). 133
Sala dell'Alhambra. — Granata. (*B*). 138
Moschea. — Ispahan, Persia. (*B*)... 141
Tempio. (VIII-IX sec.) — Kajraha. (*B*) 143
Ramah e Seta. Rilievo. — Mahamalaipur. (*N*) 144
Budda giapponese. (XVIII sec.) — (*B*) 146
Paese, di Hokousai. — (*B*)..... 147
Pianta di una basilica romanica. — Hecklingen. (*N*)..... 152
Capitello cubico romanico. — Hamersleben. (*N*) 153
Notre-Dame-la-Grande. (XII sec.). — Poitiers. (*B*) 155
Facciata di San Miniato. — Firenze. (*N*) 162
Volta gotica.—Cattedrale di Amiens. (*B*) 170
Spaccato di costruzione gotica. — Cattedrale di Amiens. (*B*) 172
Ornamento floreale gotico. — Esslingen. (*N*) 173
Facciata di Notre-Dame. — Parigi. (*B*) 175
Statua della Sainte-Chapelle. — Parigi. (*B*) 177
Timpano della porta meridionale di Notre-Dame. — Parigi. (*B*)..... 179

LIBRO III. — IL RINASCIMENTO.

San Francesco predica agli uccelli, di Giotto. — Assisi. (*N*)..... 189
Santa Maria del Fiore. Facciata moderna. — Firenze 198
Arnolfo di Cambio. Ritratto..... 199
Palazzo Vecchio e Loggia dei Lanzi. — Firenze (*B*) 200
Presentazione al tempio, di Nicola Pisano. — Pisa. (*B*)..... 204
Andrea Pisano. Ritratto 205
L'Aratura, di Andrea Pisano. Rilievo. — Firenze, Campanile. (*N*). 206
L'Orcagna. Ritratto 207
Lo Sposalizio della Vergine, di Andrea Orcagna. — Firenze, Tabernacolo di Orsanmichele. (*N*). Pag. 208
Cimabue. Ritratto 211
Madonna Rucellai, di Cimabue. — Firenze, Santa Maria Novella. (*N*). 212
Giotto. Ritratto..... 213
Resurrezione di Lazzaro, di Giotto. — Padova. (*B*)..... 214
La Morte. Dal *Trionfo della Morte*. — Pisa, Camposanto. (*N*) 216
Affresco nella Sala del Consiglio nel Palazzo Pubblico, di Simone di Martino. Parte centrale. — Siena. (*N*) 217
Interno di San Lorenzo, di Brunellesco. — Firenze. (*N*) 229
Santa Maria Novella, di L. B. Alberti. — Firenze. (*N*)..... 231
Cappella dei Pazzi, di Brunellesco. — Firenze. (*N*) 233
Brunellesco. — Ritratto 235
Sant'Andrea, di L. B. Alberti. — Mantova. (*N*)..... 236
Palazzo Spannocchi. — Siena. (*N*). 237
Palazzo Ducale. — Venezia. (*B*).... 238
San Giorgio, di Donatello. — Firenze. (*N*)..... 240
Creazione d'Eva, di Iacopo della Quercia. — Bologna, Porta maggiore di San Petronio..... 242
Donatello. Ritratto 243
David, di Donatello. — Firenze. (*B*). ivi
Lorenzo Ghiberti. Ritratto..... 244
Pannello della porta orientale del Battistero, di L. Ghiberti. — Firenze. (*B*) 245
Luca della Robbia. Ritratto..... 246
Cantori, di Luca della Robbia. — Firenze. (*B*) 247
Masaccio. Ritratto..... 250
La leggenda del danaro, di Masaccio. — Firenze, Santa Maria del Carmine. (*N*) 251
La Resurrezione, di Pier della Francesca. — Borgo San Sepolcro. (*N*). 253
Gentile da Fabriano. Ritratto..... 254
Adorazione dei Magi, di Gentile da Fabriano. Frammento. — Firenze, Accademia. (*N*)..... 255
Beato Angelico. Ritratto..... 256
Il tradimento di Giuda, del Beato Angelico. — Firenze, San Marco. (*N*) ivi
Filippo Lippi. Ritratto..... 257
Madonna, di Filippo Lippi. — Firenze, Uffizi. (*N*) 258

Digitized by Google

Disputa del Sacramento, di Raffaello. — Vaticano. (*B*) ..... Pag. 262
Bramante. Ritratto 272
Tempietto di San Pietro in Montorio, del Bramante. — Roma. (*N*). 274
Rilievo, di Benedetto da Maiano. — Firenze, Santa Croce. (*N*)..... 279
Andrea Verrocchio. Ritratto 281
Andrea Mantegna. Ritratto 285
Trionfo di Cesare, di Mantegna. Frammento. — Hampton Court. (*N*) 286
Adorazione dei Magi, di Benozzo Gozzoli. Frammento. — Firenze, Cappella dei Medici. (*N*)..... 288
Sandro Botticelli. Ritratto 289
Tondo, di Botticelli. — Firenze, Uffizi. (*N*) ivi
Domenico Ghirlandaio. Ritratto... 290
San Zaccaria scrive il nome di San Giovanni, del Ghirlandaio. — Firenze, Santa Maria Novella. (*N*). 291
Battesimo di Cristo, del Verrocchio. — Firenze, Accademia. (*N*) 292
Leonardo da Vinci. Ritratto..... 293
Il Cenacolo, di Leonardo da Vinci. — Milano, Santa Maria delle Grazie. (*B*)..... 295
Disegno, di Leonardo da Vinci.—(*B*). 296
La Deposizione, di Fra Bartolomeo. — Firenze, Pitti. (*N*) 298
Luca Signorelli. Ritratto 299
Gruppo di Beati nel Giudizio finale, di Luca Signorelli.— Orvieto. (*N*). 300
Perugino. Ritratto 301
Madonna e Santi, del Perugino. — Firenze, Uffizi. (*B*)..... 302
Madonna, del Francia. — (*N*)..... 303
Raffaello. Ritratto 304
Galatea, di Raffaello.— Roma, Farnesina. (*B*) 306
Madonna della Seggiola, di Raffaello. — Firenze, Pitti. (*N*)..... 308
Giovanni Bellini. Ritratto 309
Madonna e Santi, di Giovanni Bellini.— Venezia, Chiesa di San Zaccaria. (*B*)..... 310
Palazzo Valmarana, del Palladio.— Vicenza. (*N*)..... 327
Michelangelo. Ritratto ....., 329
Mosè, di Michelangelo.— Roma, San Pietro in Vincoli. (*B*)..... 331
Sibilla Eritrea, di Michelangelo. — Roma, Sistina. (*B*)..... 334
La Notte, di Michelangelo. — Firenze, Tombe dei Medici. (*B*).... 336
Medaglie di Francesco I e di Clemente VII, di Cellini. — (*N*).... 338
Nettuno, di Giambologna. — Bologna ..... Pag. 339
Andrea del Sarto. Ritratto..... 343
Madonna, di Andrea del Sarto. — Firenze, Uffizi. (*N*) 344
Il ratto di Elena, di Giulio Romano. — Mantova. (*N*) 346
Svenimento di Santa Caterina, del Sodoma.— (*N*)..... 347
Madonna, di Luini. — Milano (*N*).. 350
Matrimonio di Santa Caterina, del Correggio. — Louvre. (*B*)..... 352
Il Concerto, di Giorgione.— Firenze, Pitti. (*N*)..... 356
Resurrezione di Lazzaro, di Sebastiano del Piombo. — National Gallery. (*N*)..... 357
Tiziano. Ritratto..... 359
Il Cristo dal denaro, di Tiziano.— Dresda. (*N*) 360
Ritratto di Carlo V, di Tiziano. — Monaco. (*N*)..... 362
Venezia fra la Giustizia e la Pace, di Paolo Veronese. — Venezia, Palazzo Ducale. (*B*)..... 363
Bacco, Venere e Arianna, del Tintoretto. — Venezia, Palazzo Ducale. (*N*) 365
Madonna, di Memling. — Bruges. (*B*)..... 370
La Malinconia, di Alberto Dürer. Stampa. — (*B*)..... 372
Ritratto di Erasmo, di Holbein. — Louvre. (*B*)..... 373
Il Matrimonio della Vergine, di Jean Fouquet. Miniatura. — (*B*). 375

LIBRO IV. — L'ARTE MODERNA.

Fontana dei Quattro Fiumi, del Bernini. — Roma. (*N*)..... 390
Venere e Marte, di Annibale Caracci. — (*N*)..... 400
San Pietro Martire, del Domenichino. — Bologna. (*N*)..... 401
La Pietà, di Guido Reni. — Bologna. (*N*) 402
Il ripudio di Agar, del Guercino. — Milano, Brera. (*N*)..... 403
I falsi giocatori, del Caravaggio. — Roma. (*N*)..... 406
Marina, di Salvator Rosa. — Firenze, Galleria Pitti 408
Madonna e Sante, di Tiepolo. — Venezia, Chiesa dei Gesuati..... 410
I bevitori, di Velasquez. — Madrid, Museo. (*B*) 413

Digitized by Google

Concezione della Vergine, di Murillo. — Louvre. (*B*)..... Pag. 414
Il Serpente di bronzo, di Rubens. — Madrid, Museo del Prado. (*B*). 416
Festa rustica fiamminga, di Teniers. — Louvre. (*B*)..... 418
Cristo sana gli infermi, di Rembrandt. Acquaforte. — (*B*) 419
Il Castello, di Ruysdael. — (*B*) 421
L'Arcadia, di Poussin. — Louvre. (*B*)..... 425
Sole levante, di Claudio Lorenese.. — (*B*)..... 426
Assemblea in un parco, di Watteau. — Louvre. (*B*)..... Pag. 428
La Barca di Dante, di Delacroix. — Louvre. (*N*)..... 433
L'Isola dei Morti, di Boecklin. — (*N*)..... 435
Marina, di Turner. — National Gallery. (*N*)..... 437
Ebe, di Canova. — Berlino. (*N*).... 438
La Notte, di Thorwaldsen 439
L'Aurora, di Thorwaldsen ivi
Deposizione dalla Croce, di Morelli. 440
Alla stanga, di Segantini 441

Digitized by Google

INDICE.

Prefazione ..... Pag. v

LIBRO PRIMO. — L'ARTE ANTICA.

Introduzione 3

Capitolo Primo. — L'ARTE NELL'ANTICO ORIENTE 5
§ 1. — L'arte egiziana ivi
§ 2. — L'arte assira 13
§ 3. — L'arte fenicia, ebrea, persiana 18

Capitolo Secondo. — L'ARTE GRECA 24
§ 1. — Proemio. - Le origini ivi
§ 2. — L'arte arcaica 31
§ 3. — Il secolo d'oro dell'arte greca 43
§ 4. — L'arte greca dopo il V secolo 55
§ 5. — Le arti industriali ed applicate 68

Capitolo Terzo. — L'ARTE ETRUSCA E ROMANA 73
§ 1. — L'arte etrusca ivi
§ 2. — Origini dell'arte romana. - L'architettura 79
§ 3. — I monumenti dell'architettura romana 86
§ 4. — La scultura e la pittura presso i Romani 95

LIBRO SECONDO. — L'ARTE MEDIEVALE.

Introduzione 109

Capitolo Primo. — L'ETÀ DI TRANSIZIONE 111
§ 1. — L'arte cristiana primitiva ivi
§ 2. — L'arte bizantina 125

Capitolo Secondo. — L'ARTE ARABA E DELL'ESTREMO ORIENTE 136
§ 1. — L'arte araba e persiana ivi
§ 2. — L'arte dell'estremo oriente 142

Capitolo Terzo. — L'ARTE ROMANICA 148
§ 1. — Origini e forme dell'arte romanica ivi
§ 2. — Monumenti dell'arte romanica 158

Capitolo Quarto. — L'ARTE GOTICA 167
§ 1. — Origini e forme dell'arte gotica ivi
§ 2. — Monumenti dell'arte gotica 174

Digitized by Google

Libro Terzo. — IL RINASCIMENTO.

Introduzione ..... Pag. 183

Capitolo Primo. — I PRECURSORI 185
§ 1. — Introduzione ivi
§ 2. — L'architettura 195
§ 3. — La scultura 202
§ 4. — La pittura 208

Capitolo Secondo. — I PRIMITIVI 219
§ 1. — Introduzione ivi
§ 2. — L'architettura 228
§ 3. — La scultura 239
§ 4. — La pittura 249

Capitolo Terzo. — L'ETÀ DELL'ORO - Parte Prima 260
§ 1. — Introduzione ivi
§ 2. — L'architettura 270
§ 3. — La scultura 277
§ 4. — La pittura 283

Capitolo Quarto. — L'ETÀ DELL'ORO. - Parte Seconda 313
§ 1. — Introduzione ivi
§ 2. — L'architettura 322
§ 3. — La scultura. - Michelangelo 328
§ 4. — La pittura 341

Capitolo Quinto. — L'ARTE EUROPEA NEL RINASCIMENTO 368

Libro Quarto. — L'ARTE MODERNA.

Introduzione 379

Capitolo Primo. — L'ARTE ITALIANA NEI SECOLI XVII E XVIII 381
§ 1. — Introduzione ivi
§ 2. — L'architettura 387
§ 3. — La scultura 392
§ 4. — La pittura 395

Capitolo Secondo. — L'ARTE EUROPEA NEI SECOLI XVII E XVIII 412

Capitolo Terzo. — L'ARTE NEL SECOLO XIX 431

Indice delle illustrazioni 443

Digitized by Google